الأعلام من الأدباء والشعراء



# محمود درويش
## شاعر الأرض المحتلة

دراسة وإعداد
حيدر توفيق بيضون



دار الكتب العلمية

الأعلام من الأدباء والشعراء

# محمود درويش

## شاعر الأرض المحتلّة


دراسة وإعداد

حيدر توفيق بيضون



دار الكتب العلمية

بيروت - لبنان

الطبعة الأولى
١٤١١هـ - ١٩٩١م

---

يطلب من: دار الكتب العلمية بيروت. لبنان
ص.ب: ١١/٩٤٢٤ تلكس: Nasher 41245 Le
هاتف: ٣٦٦١٣٥ - ٨١٥٥٧٣

حالة الاحتضار الطويله
أرجعتني إلى شارع في ضواحي الطفولة
أدخلتني بيوتاً
قلوباً
سنابل
منحتني هويهْ
جعلتني قضيهْ
حالة الاحتضار الطويله

محمود درويش

# مقدمة

## محمود درويش الأغنية الخالدة

حين نتناول بالبحث شاعراً، شكّل على مدى سنوات عطائه الشعري والأدبي، ظاهرة شعرية لافتة للنظر ومدرسة إبداعية، جديرة بالتوقف أمامها، فهذا يعني أن البحث في تفاصيله ينطوي على الكثير الكثير من الصعوبة وحذر الانزلاق.

ذلك لأن محمود درويش ـ الشاعر الذي لم يستقل من دمه بعد ـ معجزة شعرية، تجاوزت واقعها المكاني والزماني لتنتقل إلى خلود الأغنية، وصفوف الشعراء العظماء النادرين كالعلماء العظماء.

فمنذ أن أخرجته الموهبة إلى ميدان الواقع، بكل ما فيه من مرارات وعذابات، وبكل ما حفلت به المرحلة من استحقاقات قاسية وخيبات أمل في أحيان كثيرة فإن هذا الصوت الشعري بقي متصاعداً في تميزه ليشكل في

نهاية المطاف نقطة الانعطاف الكبرى في حركة الشعر العالمي الملتزم والإنساني الخالد.

لم يكتب درويش الشعر ليعيش، كذلك لم يعش ليكتب، بل كتب ليبقى موجوداً في عصر التغييب القسري، ومحاولات القطع بالجملة.

وفي الإطار الفني لم يفهم درويش الشعر، من زاوية «العود» و«أدوات التطريب»، بل كان وعيه المتقد للشعر على أنه السلاح المدافع عن حالة الإنسان العربي ووجوده الحضاري في العمق، وبذلك شكل الشاعر ظاهرة تقدمية فريدة من نوعها، تؤطر الكلمة والبندقية في خندق المواجهة الأمامي.

فعلى امتداد الزمانية والمكانية للصراع الوجودي بيننا وبين العدو الصهيوني، لم يكن درويش في منأىً عن آلية وكيفية هذا الصراع، بل شارك في كل فاصلة من فواصله وكل دقيقة من دقائقه، فكان يتساوق صعوداً مع المراحل، يدفعه انتماء وطني قومي عالي المستوى، وارتباط وثيق بالأرض وبالإنسان العربي وقضاياه شديد الحرارة.

فتحولت قصائده داخل الأرض المحتلة سجّيلاً من

حجـارة الانتفاضـة، جعلت العدو يبـادر إلى نفيه، خـارج الوطن/ الأم.

من هناك عاش درويش التجربة بضـراوتها وعبـوستها الكالحة، لكنها لم تستطع أن تنتزع منه الإنسان المقاوم الذي جُبل فيه، فلم يتحول إلى رثّاء بكّاء، أو نازح أقعده الشوق والحنين عن مواصلة الشوط، بل راح يطوّر نفسه وثقافته وشعره قدماً، والذي صار من اللزام أن يدخل في المعركة ضد عدو كان من أول أهدافه، قتل الروح المعنوية عند الإنسان العـربي وتجميد دورة الدم في عروقه. فكانت قصائـده التي تلتهب بالنضال وتبشر بالثورة الشاملة ومفاتيح العودة.

وخلال فترة النفي هذه أصبح درويش شاعر المناضلين الأشداء، وصوت فلسطين في الصميم، عبر ما أوتي من موهبة عمل على صقلها من أجل أرضه. فكانت قصائده في تصاعد ومكانته في آزدياد.

تعامل مـع الحياة والفن بـإخلاص ملتـزم إلى حدود التضحية فكان الشاعر الألمعي الذي وصل مرحلة العالمية من أوسع أبوابها وربماتصبح جائزة نوبل في الآداب قاب قوسين وأدنى منـه، تقديـراً لعطاءاتـه المتنوعـة في ذروة المـد الشعـري والثوري.

وإيماناً منا بشاعريته الفذة وإشراقاته واستشرافاته في عالم الشعر، كان لا بد لنا من هذه الوقفة القصيرة مع الشاعر، ومحطاته الأدبية، ليفيد منها القارىء على امتدادات وطننا الكبير، وليقف على أعظم الشعر والفكر العربي.

حيدر بيضون

بيروت في ١٦/٧/١٩٩٠

# محمود درويش
# سيرته الذاتية
# ومحطاته الشعرية

## سيرته الذاتية!

في ١٣ آذار (مـارس) من عام ١٩٤١، ولـد محمود درويش في قرية صغيرة وادعة، تقع مسافة ٩كيلومترات شرقي عكا، تدعى (البروة)، القرية التي يكتب التاريخ أنها قاومت الاحتلال في بواكيره، بعدد سكانها الذي لا يتجاوز الألفي نسمة، وتلالها الصخرية التي تتموضع فوقها.

يحدها من الجنوب وادي الحلزون الذي تصب مياهه في نهر «النعامين» وقد سمّاها الصليبيون الـذين استوطنـوا لمئين من السنوات الأرض المقدسة، «بروت».

ويذكر المؤرخون لأدب الرحلات أن هذه القرية قد مرّ بهـا الرّحـالة نـاصر خسـرو وذلك أواسط القـرن الخـامس الهجري / الحادي عشر الميلادي.

تميزت البروة مع عدد من القرى العربية بمقاومتها العنيدة للاحتلال الغاصب، حيث إن اليهود عندما دخلوها في العام ١٩٤٨ تجمع أهاليها مع عرب القرى المجاورة وحرروها من الاحتـلال «الإسـرائيلي» ليعـود هـذا الاحتـلال بـدوره إلى

اغتصابها بعد أسبوع. وللقضاء على أية جيوب أو أثر للمقاومة؛ عمد المحتلون الصهاينة إلى هدمها، قاضين على كل أمل لأصحابها الحقيقيين، في العودة.

بالنظر إلى أنها كانت تتميز بخصوبة أرضها وجودة مزروعاتها المتنوعة حبوباً وخضروات وزيتوناً.

وفي تلك الحقبة الكالحة من التاريخ العربي الحديث لجأ سكانها الذين تفرقوا زرافات ووحداناً، منهم إلى القرى المجاورة التي استطاعت أن تنجو من أيدي اليهود ومنهم إلى خارج الأرض المحتلة، إلى سوريا ولبنان.

ومن أولى المفارقات وأغربها أن سكانها اليوم يدخلونها بتصريح من «السلطات الاسرائيلية» ليعملوا أجراء أو عمال بناء فيها، وهم الذي يعرفون فيها كل ذرة تراب وكل شجرة زيتون وكل نسمة هواء، ولو استنطقت القرية لأخبرت في الحال العجب العجاب.

ولم يزل محمود درويش يحن إلى دفء تلك القرية ووداعتها حيث كانت الشاهدة الأولى على فاتحة سنيه. وعن قصتها مع الاحتلال ونهاية مرحلة الطفولة الحقيقية للشاعر فيها يقول ملقياً مزيداً من الضوء على أرجاء المكان الأول: «أذكر نفسي وقد كان عمري ست سنوات كنت أقيم في قرية جميلة

وهادئة هي قرية البروة الواقعة على هضبة خضراء ينبسط أمامها سهـل عكا، وكنت ابنـاً لأسرة متوسـطة الحـال عاشت من الزراعة.

وعندما بلغت السابعة توقفت ألعاب الطفولة، وإني أذكر كيف حـدث ذلك. في إحـدى الليالي الصيفيـة التي اعتاد القرويون فيها أن يناموا على سطوح المنازل.. أيقظتني أمي من نومي فجأة فوجدت نفسي أعدو، مع مئات من سكان القرية في الغابة، كان الرصاص يتطاير فوق رؤوسنا ولم أفهم ما يجري حتى وصلت مع أحد أقاربي الضائعين في كل الجهات إلى قرية غريبة ذات أطفال آخرين، تساءلت بسذاجة: أين أنا؟ وسمعت للمرة الأولى كلمة لبنـان».

من هنا، وفي إطار تقويمه لحياته، يعتبر محمود درويش ومنذ ذلك اليوم أن الطفولة الخـالية من المتاعب ـ انتهت: «وأحسست فجـأة أني أنتمي إلى الكبـار، تـوقفت مـطالبي وفرضت عليّ المتاعب. منذ تلك الأيام التي عشت فيها في لبنان»[1].

وفي الإطار عينه، وفي هذه المرحلة بالذات تتفتح أمامه نافذة إلى عالم جديـد، يستمع فيـه لأول مرة إلى كلمـات

---

(١) حديث الشاعر لمجلة الوطن العربي /باريس ١٩٨٦.

جـديدة: «الـوطن»، «الحرب»، «الأخبـار»، «اللاجئـون»، «الجيش»، «الحدود»، وهو مـا سيكون لـه تأثيـر حتماً في المستقبل من حيث أن الشاعر بدأ يدرس ويفهم ويتعرف، على وضع جديد حرمه طفولته.

ومن القرية اللبنانية التي لا يذكر الكاتب اسمها في لقاء لمجلة الوطن العربي في باريس/١٩٨٦.

وبعد أكثر من سنة على حياة «اللجوء» يذكر عودته مع أقاربه إلى فلسطين، وهنا لا بد أن نذكر أن ثمة مفردة جديدة قد دخلت قاموس الشاعر/الطفل، وهي كلمة «البيت» ويذكر أنه لم ينم تلك الليلة من شدة الفرح، فالعودة إلى البيت تعني له «نهاية الجبنة الصفراء ـ الوجبة الأساسية التي كانت توزعها وكالة الغوث». وتعني نهاية «تحرش الأولاد اللبنانيين» الذين كانوا يشتمونه بكلمة «لاجيء» المهينة.

ولكن العودة إلى القرية (البروة) منبع الأحلام ـ آفاق الطفولة لم تتم، لينتقل في الحين إلى لاجيء في بلاده بقرية «دير الأسد».

وفي مقارنة للشاعر بين اللجوئين خارج وداخل الوطن، يذكر الشاعر وهو الذي تذوق طعم الاثنين معاً، أن الثاني / داخل الوطن كان الأقسى والأصعب. لأن النفي خارج الوطن، وما

يتعلق به من الأشواق والانتظارات، والتلهف للقاء الأحبة والسمّار ورفاق الطفولة، له ما يبرره.

أما النفي داخل الوطن فإنه لا مبرر له. ونحن إذ نتفق مع الشاعر في هذه المقارنة نجزم أنها كانت من العوامل التي كونت شخصية محمود درويش الشاعر.

وفي تجربته الأولى بعد العودة إلى وطنه والقرية الجديدة دير الأسد، كان في الصف الثاني وقد عانى خلال ذلك الأمرّين، لكن عزاءه الوحيد آنئذٍ كان محبة المدير والأساتذة الذين كانوا يخبئونه في غرفة ضيقة لكي لا تعتبره «السلطات الإسرائيلية» «متسللاً» وهي كلمة أخرى أضيفت إلى قاموس الشاعر الخاص.

وفي اعترافه بصعوبة تلك المرحلة حيث إنه لا يزال محروماً حتى الآن من الجنسية في وطنه، يتحدث الشاعر أنه طالع كثيراً الأدب العربي وقلّد الشعر الجاهلي في محاولاته الشعرية الأولى، إضافة إلى أنه كان في تلك الفترة موهوباً بالرسم، لدرجة أنه كان يتطور كرسام أكثر من تطوره كشاعر. ولكن توقفه عن الرسم، يعود إلى أن والده لم يكن يملك من المال ما يتيح له إمكانية أن يشتري له ما يحتاجه من أدوات. فدفاتر الكتابة بالكاد استطاع تزويده بها. عندها حاول التعويض بكتابة الشعر التي لا تتطلب نفقات.

وعن التركيز الداخلي لأسرته الصغيرة التي عاشت في البروة ثم انتقلت إلى قرية «الجديدة» فيما بعد ليعمل محمود مدرساً، يتحدث أنه كان الابن الثاني لإسرة تتكون من ثمانية أبناء، خمسة أولاد وثلاث بنات والابن الأكبر في هذه الأسرة هو «أحمد» وكان هو الآخر مهتماً بالأدب وعنه أخذ محمود درويش بدايات اهتمامه الأدبية. كما تجدر الملاحظة إلى أن شقيقه الثالث «زكي» هو كاتب قصة من الكتاب المعدودين في الأرض المحتلة.

أما أبوه فهو سليم درويش الفلاح البسيط الذي لا يملك شيئاً أما الأم فهي من قرية الدامون وكان والدها أديب البقاعي عمدة الدامون، فقد كانت سيدة فلسطينية لا تقرأ ولا تكتب.

وعن علاقته بهذه الأم وهي ملاحظة جديرة بالذكر أيضاً. يقول: «علاقتي بأمي في الطفولة كانت ملتبسة؛ كانت عندي عقدة أن أمي تكرهني لأنها كانت دائماً تعاقبني وتعتبرني المسؤول عن أي شغب في البيت وفي الحارة، وتقول لي (يا حلس يا ملس).

وبقيت هذه العقدة إلى أن سجن لأول مرة حيث كان عمره ١٤ سنة. من هنا تغيرت طبيعة فهمه ونظرته للأمور وصار يفهم سبب العقوبة.

وفي أوصافها يقول: كانت جميلة، وهي ما زالت حية، جميلة وشعرها أحمر طويل يغطيها كلها، وعيناها زرقاوان لكنها قاسية لا تعبر عن عواطفها إلا في الجنازات. وأنا لم أر أمي في أي عرس. كانت تذهب إلى الجنازات. وفوجئت مرة أنها تنشد الأغاني الشعبية وآكتشفت أيضاً أنها تؤلف بكائيات.

وملاحظة أيضاً، أن محمود درويش أصبح فيما بعد الابن المدلل فجأة لأنه المطارد والبعيد.

دخل السجون الإسرائيلة أكثر من مرة. كانت المرة الأولى سنة ١٩٦١ وكان أنه انتقل من قرية «الجديدة» ليعيش وحده في مدينة حيفا سنة ١٩٦٠ وكان اعتقال البوليس «الإسرائيلي» له بدون سبب في مسكنه.

وجاء السجن الثاني لمحمود درويش سنة ١٩٦٥ بسبب أنه سافر إلى القدس من حيفا بدون تصريح حيث ينبغي لكل عربي أن يحمل تصريحاً خاصاً إذا أراد أن ينتقل من مكان إلى آخر. وكرت السبحة في الاعتقالات.

فقد سجن عندما عقد الطلاب العرب في الجامعة

---

(١) المجلة نفسها العام ١٩٨٦.

العبرية أمسية شعرية ألقى خلالها قصيدته الطويلة: «نشيد الرجال» التي نشرها في ديوانه الثالث/ عاشق من فلسطين.

وما بين ١٩٦٥ - ١٩٦٧ سجن الشاعر عندما حامت حوله «شبهة» تعاطيه النشاط المعادي «لإسرائيل» وهنا يذكر أن محامي الدفاع حاول أن يقول أنه يعتذر باسم محمود درويش عن المخالفة التي ارتكبها، ويعد أنه لن يكرر ذلك، سأل القاضي محمود درويش عن رأيه، فأجاب: «بأن المحامي يعبر عن وجهة نظره ولكنني لا أعترف بما يقول ولن أردد هذا القول أو أؤيده أبداً». وكان حكم المحكمة الصهيونية لهذا الموقف النضالي الرائع غرامة مالية تقدر بمائتي «ليرة إسرائيلية».

وذاع اسم محمود درويش كشخصية عربية نضالية ضد الاحتلال؛ ففي عشية العدوان الإسرائيلي المبيَّت على البلاد العربية في ٤ حزيران ١٩٦٧، أصدر رئيس أركان جيش العدو آنذاك إسحاق رابين أوامره باعتقال كل المثقفين العرب، غير أن محمود درويش كان قد اختفى؛ والهدف كما يبدو من اختفائه كان الإشراف على صدور جريدة «الاتحاد» العربية بعد أن اعتقل محرروها. وبالفعل تم في ٥ حزيران موعد صدورها.

وبعد تحدد نتائج معركة ١٩٦٧ والهزيمة التي حلت بالعرب، عاد محمود درويش إلى بيته ليودع السجن بدون

محاكمة في (الدامون). وعن تلك المرحلة يقول درويش: «إن السجن كان أرحم من الخارج لأن الوضع كـان مؤلماً بعـد الهزيمة العربية»[1].

في سنة ١٩٦٩ اعتقل محمود درويش للمرة الخامسة في سجن (الجملة) بعد أن نسف الفدائيون عدة بيوت في حيفا، ومن هنا أصبح الشاعر عرضة للاعتقال بعد أي تدبير صهيوني مما أدى إلى نفيه خارج الوطن.

حيث تنقل بين العواصم العربية والأجنبية واستقر به المقام أخيراً في بيروت التي لم يتركها إلا في أعقاب «الاجتياح الإسرائيلي» لها عام ١٩٨٢ وكادخروجه من بيروت أن يودي بحياته إذ تعرض أثر ذلك لنوبـة قلبية حـادة، وفي بيروت، عاصمة الفكر والشعر، غنّى محمود درويش أجمل ما يقال للعشاق والمناضلين. وهو المجنون عشقاً في تراب الوطن والمناضل عبر كل حرف في كلمته.

---

(١) المجلة نفسها لعام ١٩٨٦هـ.

# محطات محمود درويش
# الشعرية

## ١٩٦٠ - ١٩٨٦

من خلال تجربته الغنية الفصول مع الشعر، الذي استقاه من وحي مشاهداته ومعايشاته للواقع الأليم الذي يعصف بأرضه المحتلة، وتنوع مشارب ثقافاته. نلمح خصائص درويش المتنامية تطوراً، إذ تميز الشاعر عن أترابه من شعراء الأرض المحتلة، بغزارة الإنتاج وبساطة العبارة وشمولية المضمون، وعمق الفكرة، وهي خصائص لم يتفرد بها عن إخوانه الشعراء الفلسطينيين المنفيين داخل الوطن أمثال سميح القاسم وتوفيق زياد وغيرهما، بل خصائص ميزته في مسيرة حركة الحداثة الشعرية أيضاً والتي يعد درويش الآن من أهم رموزها وأعلامها لدرجة أن هذا الشاعر الذي كان في بداياته يلبس معاطف غيره من الشعراء الكبار ويقلدهم في سننهم الشعرية التي اختطّوها، أصبح الآن من كبار الشعراء المقلَّدين حتى من قبل الشعراء الذين قلّدهم وخرج من معاطفهم، إنه صاحب المدرسة الكبيرة التي عاشت الالتزام في كل شيء.

عاشته في ذرة التراب، في الوردة، في المرأة، في الأرض، في عرق الكادحين ودم الشهداء، تتداخل فلسطين بـالمرأة والمرأة بالوطن، والزمان بالمكان ووحده شعر درويش المرآة التي تنقل الأشياء بحرارة، وتعكس مفهوم الـوطن والأرض والتراب بمعانيه القدسية.

/فلسطين معشوقته النهائية/

فليس في شعر درويش أغراض منفصلة كما هي الحال في شعرنا التقليدي، إذ ثمة غزل ونسيب ورثاء ومديح وحنين. كل غرض مستقل على حـدة. بل نجد الأغراض المتمازجة في قصيدة هي نسيج وحدها. فالمرأة تخرج من بعدها الجسدي، لتكـون الرمـز الأوسع لمعـاني الوطن، الحـرية، الهـدف، المنتهى.

ففي قصيدته (محاولة رقم ٧)[١] كما في قصائد كثيرة نعثر على هذه الخصيصة كما في قوله:

لماذا نحاولُ؟ هذا السفرْ
وقد جرَّدَتني من البحر عيناكِ
وآشتعل الرمل فينا...
لما نحاولُ؟

---

(١) الديوان المجلد الثاني ـ دار العودة بيروت ط: ٢ ١٩٧٨ ـ ص ٢٠٣.

والكلماتُ التي لم نقلْها
تشرّدنا. . .
وكل البلاد مرايا
وكل المرايا حجرْ

فالمعنى الأتم للمرأة عبر تناوله من زاوية الوطن، كذلك فإن الوطن في مفهوم درويش كما سيمر معنا، ليس مجرد مساحة إنه الموت عشقاً وجنوناً فيه.

من هنا نستوضح بجلاء العلاقة الجدلية بين المرأة وفلسطين عند محمود درويش.

ولنقرأ هذه القصيدة (موت آخر وأحبّك)[1] وفيها يتجلى عشق درويش اللامتناهي لأرض أجداده:

وما كنت سيدة الأرض يوماً
لأن الحروب تلامس خصرَكِ سربَ حمامْ
وتنتشرين على موته أفقاً من سلامْ
وما كنت ألعب في الرمل لهواً
لأن الرّذاذ يكسّرني حين تعلن عيناكِ
. . . أن الدروب إلى شهداء المدينة.
. . . مقفرة من يديكِ

(١) المصدر نفسه ص ٣٠٩.

وما كان حباً
وما كان يوماً
وما كنتُ
وما كنتِ
إني أجدّد يوماً مضى
لأحبّك يوماً
وأمضي[1] . . .

فالحدود ملغاة إذاً بين امرأة درويش وفلسطين، ونحن في هذه القصيدة لسنا إزاء امرأة من النوع العادي إنها على مقاس الوطن، وتنسحب على مساحات الخريطة الفلسطينية، فهي المزنرة بالحروب الكثيفة من كل ناحية وصوب، والمتماسة بالتمام مع الموت الذي يهم بها وتهم به. وإن كنا في القصيدة السابقة (محاولة رقم ٧) نلاحظ فيها أثراً لامرأة درويش، فإن فلسطين هي امرأته ومخاطبته في هذه القصيدة.

. . . إن الدروب إلى شهداء المدينة مقفرة
. . . من يديكِ.

إذاً أصبح درويش ظاهرة مميزة في حركة الحداثة الشعرية العربية، وقد توصل إلى مرحلة جعلته في مصاف

(١) الديوان ـ المجلد الثاني. دار العودة ١٩٧٨ الطبعة الثانية ص ٣١٢ ـ ٣١٣.

الشعراء العالميين وأحد المرشحين لنيل جائزة نوبل العالمية في الآداب حيث اختط طريقه في مسيرة الشعر. وأكثر من ذلك حين أطلق نبوءته أنه سيصبح في ما بعد مدينة الشعراء كما في قوله في قصيدته «مديح الظل العالي»:

عمَّ تبحث يا فتىً في زورق الأوديسة المكسور؟

- عن جيش يهاجمني فأهزمه وأسألُ هل أصير مدينة الشعراء يوماً[1]؟.

فهو بالفعل مدينة الشعراء على امتداد الشارع العربي الطويل.

من هنا ينبغي أن نركن بالبحث لتلخيص المراحل التي اجتازها درويش ومرّ بها شعره وذلك حسب التدرج الزمني.

## ملخص بيادر محمود درويش الشعري وأهم مراحله التطورية

رغم تشعب درويش وعناء البحث في إنتاجه الشعري، ورغم قلة المحاولات التي جرت لدراسة درويش الدراسة الموضوعية المتقدمة، حيث يبقى ما تناوله النقاد في شعر درويش مقصراً بحق، فهناك النقاد الذي تعرضوا لجانب واحد من جوانب عديدة أو تعرضوا لدراسة قصيدة فقط من ضمن قصائده

---

(١) قصيدة مديح الظل العالي شريط مسجل.

الطويلة، بالإضافة إلى أن بعض الدراسات كانت تنطلق من زاوية وحيدة في معالجة قصيدة درويش، كتلك المحاولة التي قدمها الناقد العربي أفنان القاسم إسم في كتابه (مسألة الشعر والملحمة الدرويشية ـ محمود درويش في مديح الظل العالي)[٢]، وهي دراسة سوسيو بنيوية تبقى ككل الدراسات ـ البنيوية قاصرة عن إدراك المعنى الذي تشير إليه القصيدة أو محاولة استكناه أبعادها.

وتجدر الملاحظة إلى أن ثمة دراستين قيمتين تحققتا للناقد العربي شاكر النابلسي في كتابه (مجنون التراب ـ دراسة في شعر وفكر محمود درويش الطبعة الأولى ١٩٨٧ ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر). والناقد رجاء النقاش في كتابه (محمود درويش ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر).

وهناك عدد من النقاد العرب الذين كتبوا عنه في المجلات والدوريات العربية منهم محمد لطفي اليوسفي (التونسي) واعتدال عثمان (المصرية) وإلياس خوري[١] (اللباني) وغيرهم.

---

(٢) افتان القاسم اسم ـ مسألة الشعر والملحمة الدرويشية ـ دار عالم الكتب بيروت ط: ١ ١٩٨٧.

(١) الياس الخوري ـ الذاكرة المفقودة مؤسسة الابحاث العربية ط: ١ ١٩٨٢.

ونستطيع بالشكل الذي تتحقق فيه الإفادة لمحبي درويش وجمهوره. أن نلخص بيادره بدءاً من ديوانه الأول (عصافير بلا أجنحة ـ ١٩٦٠) إلى ديوانه الأخير (ورد أقل ـ ١٩٨٦) بالمراحل التالية:

## ١ ـ المرحلة الأولى

وهي مرحلة كان فيها الشاعر متمثلاً شعر غيره من الشعراء الكبار، وفي هذه المرحلة صدر ديوانه (عصافير بلا أجنحة ـ ١٩٦٠) والذي قال النقاد عنه آنذاك أنه متأثر أشد التأثر بشعر نزار قباني. والأصح ما قاله رجاء النقاش أن الشاعر «لم يكن متأثراً بنزار بقدر ما كان يقلّده»[1] وهي مسألة يؤكدها درويش في إحدى المقابلات التي اجريت معه، وفيها تحدث عن بداياته بالقول: «لقد خرجت من معطف نزار قباني» فيما يصلح رداً على تهمة «تأثر كثير من شعراء الحداثة العربية بالشعر الأجنبي» كشعر ت. س إليوت الأميركي وإديث سيوتيل الإنكليزية وأشعار الفرنسيين مالارميه ورامبو، والشاعر الأمريكي إدغار ألن بو.

(١) رجاء النقاش. محمود درويش المؤسة العربية للدراسات والنشر.

## ٢ ـ المرحلة الثانية

وتتمثّل هذه المرحلة بديوان (أوراق الزيتون ـ ١٩٦٤) وفيها يظهر للعيان اتساع مخزون درويش من المقروءات الشعرية.

إذ نلاحظه في هذه المرحلة متأثراً ليس بشاعر بل بمدرسة شعرية متلاحمة. وفي مجموع قصائده في هذا الديوان (أوراق الزيتون) يبدو الشاعر متأثراً بالخطوط العريضة لشعراء المهجر، الذين فرضوا إيقاعهم على الشعر العربي وبالتالي تجربتهم الأدبية على العالم العربي. رغم أن الحياة المهجرية لا تقاس بالقرون، كما في التجربة الأندلسية الأدبية ماضياً، بل بالسنوات. فكانت هناك الرابطة القلمية في أميركا الشمالية وعميدها جبران خليل جبران والرابطة الأندلسية في أميركا الجنوبية ورئيسها أمين الريحاني. ولكن التأثير الأكبر في هذه الفترة كان لأصحاب المدرسة الرومانسية الناضجة على الشاعر. ولا سيما الشاعران علي محمود طه وإبراهيم ناجي.

ويبدو ذلك في شكل القصيدة الذي انتقل من العمود الشعري والقافية الموحدة إلى اعتماد التوزيعات في الأسطر الشعرية وإعتماد القوافي المنوعة. وعلى مستوى المضمون الالتفات لموضوع الإنسان بشكل عام والطبيعة والعواطف

الإنسانية ومثال ذلك قصيدته (حنين إلى الضوء)[1]:

ماذا يثير الناس لو سرنا على ضوء النهارْ
وحملت عنك حقيبة اليد. . . والمظلّهْ
وأخذت ثغرك عند زاوية الجدارْ
وقطفت قبلهْ!
عيناك!
أحلم أن أرى عينيك يوماً تنعسان
فأرى هدوء البحر عند شروق شمسٍ

ويلاحظ أن شعر درويش في هذه المرحلة قد اتسم بالنضوج وركن للتطور فهو يبدو أكثر رقة وأقل مباشرة وابتعد فيه الشاعر عن الخطابة والصوت الصاخب المرتفع، وإن كان في شعره هذا نوع من الثورة، فإنها تبقى ثورة هادئة فقط وعلى مستوى العلاقات الاجتماعية وتنظيمها في مجتمعاتنا الشرقية المحافظة. فليس مألوفاً أن تحمل عن فتاتك حقيبة يدها والمظلة، كما ليس مستساغاً أن تأخذ منها قبلة وسط الشارع وفي وضح النهار، والشاعر إذ يطرق هذا الباب إنما يريد أن يبدأ الثورة على المستوى الاجتماعي أولاً وهذا الباب طرقته المدرسة الرومانسية العربية الحديثة على أيدي شعراء

(١) محمود درويش الديوان ـ المجلد الأول دار العودة ١٩٧٧ الطبعة الخامسة ص ١١٩.

استلهموا الثقافات الغربية، وأرادوا إسقاطها ولكن بعد تطويرها وتهذيبها بما يتناسب والحاضر العربي. فهناك فرق شاسع بين الشاعر الرومانسي الإنكليزي (شيلي) وأهم قصائده (أنشودة إلى الريح الغربية) والشاعر العربي إبراهيم ناجي. كما وهناك فرق أيضاً بين الشاعر الفرنسي لامارتين وقصيدته (البحيرة) وبين الشاعر علي محمود طه

وفي حديثه عن هذه المرحلة التي مرّ بها محمود درويش وحياته الفنية آنئذٍ فإنه يطلق عليها تسمية «الثوري الحالم» وبالفعل فإن أغلب قصائدة فيها تأخذ منحى الهدوء وليس «الكفاح المسلح» أو الخط الصراعي ضد المحتل الصهيوني. ولعل ذلك عائد إلى أن المقاومة الفلسطينية المنظمة لم تعلن في تلك الفترة ولم تشق طريقها إلى النور فكانت ثورة الشاعر على الأوضاع التي يعانيها العربي في الأرض المحتلة سواء كانت هذه الأوضاع معنوية (قمع ـ إرهاب ـ اعتقال) أو مادية (فقر ـ بطالة) تأخذ تعبيراً هو بشكل عام أشبه «بالحلم الغامض المبهم» وهذا شأن جميع الشعراء الرومانسيين الذين أسلفنا ذكرهم والذين كان يقرأ لهم الشاعر ويتأثر بهم في تلك المرحلة من حياته.

ومن ذلك على سبيل المثال قوله:

يا أجمل الوحوش! يا صديقي

ما بيننا سوى النفاق
والخوف من متاعب الطريق
والبحر من أمامنا .
والغاب من ورائنا
فكيف نفترق

(الرباط)[1]

فهو في هذه القصيدة، ما يزال يحلم بالواقع الجديد ويرفض الواقع المعيوش. رغم أننا نلمح عناصر الواقع الجديد الذي يجب السير عليه. ولكن العنصر الغنائي الثوري الحالم ما يزال يلف قصائد درويش في هذه المرحلة. وحتى في أهم قصائده في تلك الفترة (بطاقة هوية)[2] والتي كانت بمثابة الهوية التي دخل بواسطتها درويش عالم الشعراء العرب المعاصرين:

سجّلْ أنا عربي
ورقم بطاقتي خمسون ألفْ
وأطفالي ثمانية
وتاسعهم سيأتي بعد صيفْ
فهل تغضبْ؟

(١) المصدر نفسه ص ٨٨.
(٢) المصدر نفسه ص ١٢١.

سجل!
أنا عربي
وأعمل مع رفاق الكدح في محجرْ
وأطفالي ثمانية
أسلُّ لهم رغيف الخبز
والأثوابَ والدفترْ
من الصخرِ...
ولا أتوسل الصدقات من بابِكْ
ولا أصغرْ
أمام بلاطِ أعتابكْ
فهل تغضبْ؟

إنه يُصارع المحتل بتأكيده على الهوية العربية ويحاول استلهام الشخصية التاريخية لـلإنسان العـربي التي تتميز بالعمل والكدح والكبرياء إنها مقارعة تذكرنا في الغالب بالخط الشعري القديم (الفخر) والتحـدي وتعداد المناقبية التي يتسم بها قومه.

سجل!
أنا عربي
أنا إسم بلا لقب
صبور في بلاد كل ما فيها

يعيش بفورة الغضبِ
جذوري . . .
قبل ميلاد الزمان رستْ
وقبل تفتّحِ الحقبِ
وقبل السرو والزيتونْ
وقبل ترعرع العشبِ
أبي . . . . من أسرة المحراث
لا من سادةٍ نجبِ
وجدي كان فلاحاً
بلا حسبٍ. . . . ولا نسبِ
يعلّمني شموخ الشمسِ قبل قراءة الكتبِ
وبيتي كوخ ناطورٍ
من الأعوادِ والقصبِ
فهل ترضيك منزلتي؟
أنا إسم بلا لقبِ

ومن الملاحظ أن (بطاقة هوية) توحي بشكل عميق بالمستوى الشعري الذي وصل إليه الشاعر إذ أن هذه القصيدة تمثل حقيقة النقطة الفاصلة بين المرحلتين الأوليين اللتين كان فيهما الشاعر متأثراً وبين المراحل الناضجة التي انتقل فيها درويش إلى التأثير وترك البصمات الواضحة في الشعر العربي

الحديث، ومن ناحية أخرى تنامي الوعي والشعور الوطني والقومي فيها وهي من أعظم ما قيل في موضوع الانتماء إلى الأرض.

### ٣ ـ المرحلة الثالثة

وهذه المرحلة وفي السياق التطوري لشعر درويش تمتد من العام ١٩٦٦ ـ إلى العام ١٩٧٠ وفيها أخرج درويش إلى النور أربعة دواوين، هي (عاشق من فلسطين ـ ١٩٦٦) و (آخر الليل ـ ١٩٦٧) و (العصافير تموت في الجليل ـ ١٩٧٠) و (حبيبتي تنهض من نومها ـ ١٩٧٠) وتعتبر هذه المرحلة الأخيرة من شعر درويش داخل الأرض المحتلة.

وخلالها استطاع درويش النهوض بشعره إلى مستويات رفيعة، حيث نشهد تغيراً في الأسلوب وطريقة التعبير الفني، فقصائده تتماوج بالرموز المفتوحة والإيحاءات الغنية والمدلولات الرائعة، وظهر إلى حد بعيد (الفضاء الميثولوجي) في شعر درويش من حيث الاعتماد على الأساطير القديمة ولا سيما أساطير الخصب والولادة في الشرق القديم (كأساطير تموز(*) وأدونيس في بلاد ما بين النهرين وسوريا وأزوريس في مصر).

---

(*) تموز أو دونيس في أساطير الشرق القديم هو إله الخصب والمطر، يتعرض له الخنزير البري (التنين) ويصرعه ويهبط به إلى العالم السفلي فتموت =

وتجدر الملاحظة إلى أن ثمة قصيدة تموزية قد نشأت على أيدي شعراء عرب حديثيين أمثال بدر شاكر السياب، وخليل حاوي وأدونيس وعبد الوهاب البياتي وجبرا إبراهيم جبرا وأنسي الحاج وكمال خير بك وغيرهم كثير من الشعراء التموزيين الذي استلهموا هذه الأسطورة القديمة (أسطورة تموز أو أدونيس) نتيجة المرحلة التاريخية التي سيطر فيها القحط على الحياة العربية فاجتمع الشعراء على صفحات المجلات وخصوصاً (مجلة شعر) التي أسسها الشاعر اللبناني يوسف الخال ليستصرخوا (تموز الجديد) كي ينبعث في المفازة العربية، مع العلم أن القصيدة التموزية قد بلغت أشكالاً متطورة ففي مرحلتها الأولى كان اعتمادها على المباشرة تماماً وسرد الأساطير من الناحية التاريخية كما هي، وهذا نلمحه بشكل كثيف في شعر رائد الحداثة بدر شاكر السياب. ولكننا نصل إلى مجموعة من الشعراء لنرى الخطاب التموزي يأخذ شكل إيحاءات ودلالات وصل فيها الشاعر محمود درويش نفسه قمة الإبداع، وخاصة في قصيدته الأرض التي تعتبر في المرحلة الرابعة.

---

= الأرض (الخريف) وفي رحلتها المضنية في البحث عنه في العالمين العلوي والسفلي تقبله عشتار أو عشتروت (إلهة الجمال) قبلة الحياة فيصعد الإلهان العالم العلوي ويكون ذلك في آذار موعد ولادة الطبيعة من جديد ويكون (الربيع).

وفي شهر آذار ينخفض البحر عن أرضنا.
المستطيلة، مثل حصانٍ على وتر الجنس.
وفي شهر آذار ينتفض الجنس
في شجر الساحل العربي
وهذا ربيعي الطليعيُّ
هذا ربيعي النهائيُّ
في شهر آذار زوّجت الأرض أشجارها(١).

وتعتبر هذه القصيدة قمة ما وصلت إليه القصيدة التموزية إذ إن استعماله لكلمة «آذار» إغناء لمناخ اسطورة البعث والتجدد بطريقة اللمح الصوري واللامباشرة في التعبير.

وفي هذه المرحلة لم يجد أمامه من جماليات شعرية يتمثلها سوى هذه المجموعة من شعراء الشعر العربي المعاصر، وإلى حد ما يبدو أن الشاعر قد ابتدأ باختطاط طريقته وأسلوبه المميزين. ومن هذه المرحلة قصيدته (الورد والقاموس ـ ١٩٦٧).

وليكنْ
لا بدّ لي . . . .
لا بدّ للشاعر من نخب جديد

(١) محمود ـ درويش ـ الديوان ـ المجلد الثاني ـ دار العودة ص: ٥ ١٩٧٨ ص٥٢٤.

وأناشيد جديده
إنني أحمل مفتاح الأساطير وآثار البعيد
وأنا أجتاز سرداباً من البخّور.
والفلفل والصيف القديم[1].
ينبت الورد على ساعد فــلّاح، وفي قبضة عاملْ
ينبت الورد على جرح مقاتلْ
وعلى جبهة صخر.

ومن هذه المرحلة أيضــاً (يوميـات جرح فلسـطيني - ١٩٧٠)[2].

عالِمُ الآثار مشغولٌ بتحليل الحجارهْ
إنه يبحث عن عينيه في ردم الأساطير
لكي يثبت أني:
عابر في الدرب لا عينيْن لي؟
لا حرفَ في سفر الحضارهْ
وأنا أزرع أشجاري على مهلي
وعن حبي أغني[3]!

---

(١) محمود درويش - الديوان - المجلد الأول الطبعة الثانية ١٩٧٧ دار العودة ص ٢٨٧

(٢) المصدر السابق ص٥٤٢.

(٣) المصدر نفسه. ص ٥٦٠.

## ٤ ـ المرحلة الرابعة

وهي الأكثر غنى وتميزاً من المراحل التي سبقتها والمراحل التي لحقتها، فبعد خروج الشاعر من الأرض المحتلة وبداية الرحلة «خارج الوطن»، حيث أن الشاعر الذي فقد الوطن الآن حقيقة، وتعرف على دلالته، وما الـذي يعنيه؟ وبعد أن جرب إلى درجة الممارسة، الاغتراب والتنقل من عاصمة إلى أخرى ومن بلد إلى سواه، أصبح الوطن بالنسبة إليه كالهاجس، وأصبح كل ما يدور على جنبات الأرض المحتلة شغله الشاغل، الأمر الذي شحنه ثورة وحماساً ليكون إنتاجه الشعري زاداً ورافداً للبندقية، التي انـطلقت تجابـه الاحتلال الإسرائيلي على كل جبهة من أرضنا العربية، ومن ناحية أخرى لتأكيد ذاته المتعلقة في الأرض. وبذلك يكون شعره الذي يتوجه فيه إلى فلسطين، النافذة الغائبة عن عيون المحتل الذي أغلق عليه نوافذه الأثيرة داخل الوطن، وجثم على كل نسمة هواء يستنشقها.

ففي بيروت عاصمة الحرية، وجد درويش ملاذه، ومن على أرصفتها وشواطئها وعلى مقاعد مقاهيها كتب درويش أعذب ما يكون من قصائد للعشاق والثـوار، ومن مناخـات بيـروت وملتقياتهـا الأدبية، وصحـافتها الحـرة ازدادت ثروة درويش الشعـرية ومكتسبـاتـه الأدبيـة، فـطلع على العـالم

العربي والعالم، بآفاق جديدة ورؤى جديدة، فلم تخالج درويش رعشة البكاء على الوطن، ولم تجرفه لواعج الحنين السطحية، بل توضحت أمامه معالم طريق جديد، إنه الشاعر الملتزم الآن والمناضل بالكلمة، ولا سيما أن لكلمة درويش الوقع المؤثر، لما تتمتع به من المزايا الجمالية، ولما تحتويه من عناصر الإثارة، ومع قصائده تعلمت فلسطين بأكملها قراءة الشعر، الشعر الذي يسطر ملاحم في عصر الإرهاب الصهيوني والديماغوجية السافرة.

وفي هذه المرحلة، التي نلمس فيها، إتساع تجربة درويش الشعرية، نراه يعيش الرؤية المركبة ويصبح الشكل التركيبي حتمياً للتعبير عن التجربة.

ويمثل هذه المرحلة ديوانه (أحبك أو لا أحبك ـ ١٩٧٢) ومن أجمل قصائده (مزامير) و (سرحان يشرب القهوة في الكفيتريا) وكذلك ديواناه (محاولة رقم ٧ ـ ١٩٧٣) و (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق ـ ١٩٧٥).

وفي هذه المرحلة نرى الشاعر قد آقترب كثيراً من صياغة مفرداته الخاصة واكتشاف لغة الشعر الحديث، حيث أن للغة ينابيع يجب تفجيرها إلى حد بعيد عن تقعرات النحو ومقاييس اللغة التقليدية، فالثورة في الشعر تبدأ أولاً من اللغة، التي يستمد منها النص حيويته ويصبح حقيقاً القول إنه لا يجوز

أن نقول إننا بإزاء شاعر عظيم بالقدر الذي نقول فيه إننا أمام نص عظيم، فالشاعر كل الشاعر هو الذي ما زال يحاول كتابة القصيدة واكتشاف القصيدة. ومن هنا أيضاً كانت ثورة الشاعر يوسف الخال في الحداثة الشعرية، فهو عندما أوقف إصدار مجلة شعر في ربيع عام ١٩٦٤، قال في حينها إنّ «حركة الحداثة الشعرية ما تزال لليوم تصطدم بالجدار اللغوي». وربما كان هذا ما يقف وراء تأخر شعراء عرب كانوا في المقدمة وسطع نجمهم في سماء الحداثة العربية في انطلاقتها ثم عندما لم يتسع أفق اللغة عندهم تراجعوا، وأصبحوا في حالة نسيان إن لم نقل إهمال.

ومن اجواء هذه المرحلة ومن قصيدته (مزامير) نقتطف هذه المقاطع للتعرف على الشكل الشعري التركيبي لدى درويش:

أحبّك، أو لا أحبّك..
أذهبُ، أترك خلفي عناوين قابلة للضياع.
وأنتظر العائدين، وهم يعرفون مواعيد
موتي ويأتون(١).

---

(١) مجلة شعر ربيع ١٩٦٤.

(٢) محمود درويش ـ الديوان المجلد الثاني ـ دار العودة ـ ص ٥ ١٩٧٨. ص ٩ ـ ١٠.

كأنك لم تولدي بعد، لم نفترق بعد. لم تصرعيني
وفوق سطوح الزوابع كل كلام جميل وكل لقاء وداع.
وما بيننا غير هذا اللقاء، وما بيننا غير هذا الوداع.
أحبّك، أو لا أحبك...
يهرب مني جبيني، وأشعر أنك لا شيء
أو كل شيء
وأنك قابلة للضياع.

فها هنا تتقابل الاحتمالات وكل احتمال له حظه من التحقيق، وكل احتمال نقيض الآخر، وعبر تناقض الأضداد يكون النمو، أحبك ≠ لا أحبك
أنك لا شيء ≠ أو كل شيء
وما بيننا غير هذا اللقاء ≠ ما بيننا غير هذا الوداع.

ولكنه عبر حشد هذه الأضداد في القصيدة يريد أن يشير باتجاه واحد وبالتالي أن يحدد هدفاً واحداً. فلكي يشعر أنها كل شيء يفترض ماذا لو كانت لا شيء، وحين يصرح أنه يحبها، يعكس المقابل.
فتصبح لا أحبك = أحبك
أنك لا شيء = كل شيء

ونلاحظ في هذه المرحلة تأثر درويش بمنهج ت. س

إليوت النقدي (المعادل الموضوعي)[1] كأنك لم تولدي بعد. لم نفترق بعد. لم تصرعيني.

ويتجلى منهج إليوت النقدي بحشد أكبر طاقة مشعة ومؤثرة من التعبير، لتصبح معادلة الطاقة الانفعالية الأدبية.

على أن قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكفيتيريا) أدل قصائد درويش عن هذه المرحلة، أو بالتحديد هي القصيدة التي مكنت درويش من التصاعد في خط بياني وصولاً إلى المرحلة الخامسة، وأجمل قصائده على الإطلاق (أحمد الزعتر والأرض). ومن سرحان يشرب القهوة في الكفيتيريا نقتطف:

يجيئون،
أبوابنا البحر، فاجأنا مطر، لا إله سوى الله.
فاجأنا مطرٌ ورصاص
هنا الأرض سجّادة، والحقائب غربة!
يجيئون، فلتترجّلْ كواكبُ تأتي بلا موعدٍ.
والظهور التي استندت للخناجر مضطرة للسقوط.
وماذا حدثْ؟

(١) المعادل الموضوعي منهج نقدي للشاعر الانكلوسكسوني. ت. س إليوت وفيه ان الطاقة التعبيرية يجب ان تكون موازية للطاقة الانفعالية. وهو ما يعني المعادل الموضوعي.

أنت لا تعرف اليوم. لا لونَ. لا شكلَ. لا صوتَ. لا طعمَ.

لا شكل... يولد سرحان، يكبر سرحان،
يشرب خمراً ويسكر. يرسم قاتله، ويمزّق
صورته، ثم يقتله حين يأخذ شكلاً أخيراً.
ويرتاح سرحان.
سرحان! هل أنت قاتل؟
ويكتب سرحان شيئاً على كمّ معطفه، ثم تهرب ذاكرة
من ملف الجريمة... تهرب... تأخذ منقار طائرْ
وتأكل حبة قمح. بمرج بن عامرْ.
وسرحان متهم بالسكوت، وسرحان قاتلْ[1].

فكم هي جميلة إيحاءات القصيدة حيث اتخذت شخصية سرحان بشارة سرحان المتهم باغتيال روبرت كندي شقيق الرئيس الأميركي جون كندي. رمزاً للتأكيد على تهديف الإنسان العربي الفلسطيني ومعرفة أعدائه الحقيقيين.

والمكان لبنان حيث توجد المقاومة الفلسطينية.

فالعدو يجيء من البحر عبر زوارقه ليستكشف أهدافاً ويعاين مواقع، ويبدأ بقذف رصاصه، من البحر، فالبحر حامل المطر هو البحر حامل الرصاص، وكم هي جميلة عبارة

(١) المصدر نفسه ص ١٧٥ ـ ١٧٦.

«لا إله سوى الله» التي يوظفها الشاعر لإظهار المفارقة بين نعمة الإله ونقمة الأعداء مستفيداً من المعنى الدارج لها لتصبح ذات دلالة على أننا نلمح ولو بشكل غير واضح تأثير إليوت في قصيدته (الأرض الخراب ـ The waste land) عبر أسطر هذه القصيدة، «والظهور التي استندت للخناجر مضطرة للسقوط»، «لا لون لا شكل. لا صوت. لا طعم». فهذه هي أرض إليوت التي باتت تستحق اللعنة.

«يولد سرحان يكبر سرحان» فليس ثمة محطات بين ذلك جديرة بالاهتمام، «يشرب خمراً ويسكر» دليل عدم مواجهة المشكلة فالخمر للهروب، «يرسم قاتله ويمزق صورته ثم يقتله» دليل العجز «ويرتاح سرحان».

بالإضافة إلى ذلك فإننا نلاحظ عنصري اللمح في اللغة والتكثيف.

كما ونلاحظ الصورة المركبة والغنية الدلالات:

ورائحة البن جغرافيا
ورائحة البن يد
ورائحة البن صوت ينادي
ورائحة البن ناي تزغرد فيه مياه
المزاريب. ينكمش الماء يوماً
ويبقى الصدى.

## ٥ ـ المرحلة الخامسة

هي مرحلة الغنائية الملحمية التي ابتدأت بديوان (أعراس ١٩٧٧) وامتدت حتى ديوان (ورد أقل ـ ١٩٨٦) وتخللها ديوانا (حصار لمدائح البحر ـ ١٩٨٤) و(هي أغنية... هي أغنية ـ ١٩٨٦).

وفيها وصل الشاعر نقطة انعطافه المهمة لا على المستوى الفلسطيني بل على المستوى العربي ومنه إلى المستوى العالمي. ولاسيما في ديوانه أعراس وبالتخصيص في (أحمد الزعتر وقصيدة الأرض، وقصيدة الخبز) فهي مرحلة هامة جداً بالنسبة إلى نضوج الشاعر وامتلاء مخزونه من التجارب والاطلاعات والمثاقفات.

فقد أصبح الشعر عالم درويش الأول، بقطع النظر عن الهم السياسي أو «أيديولوجية الخطاب الشعري»[1] التي أصبحت تقوم بدل المباشرة على التماسك والعضوية والانسياب على عكس «الوضع العربي الراهن».

إضافة إلى تفجر مخزون الشاعر الثقافي الذي يوغل في العمق إلى الماضي السحيق، وتوظيف الرموز والأساطير في

---

(١) مجنون التراب ـ محمد شاكر النابلسي ـ المؤسسة العربية للدراسات ١٩٨٧.

(٢) المرجع نفسه.

صور أخاذة وبنى متلاحمة متآلفة فيما بينها مما خولها أن تكون حقيقة قصائد ملحمية.

وفي هذه المرحلة نلاحظ في شعر درويش اللجوء إلى القصائد الطويلة ذات البناء الشعري المسرحي. وإن كان الناقد محمد اليوسفي في كتابه (في بنية الشعر العربي المعاصر) يرى أن «النفس الخطابي في هذه القصائد الطويلة يحيط البناء الدرامي ويسطّحه فتصبح المقاطع انفعالية ويرتد درويش من جديد إلى الرومانسية التي تركها منذ خمس عشرة سنة»[1].

ولكننا وإن سلمنا مع وجهة نظر الناقد المذكورة إلا أننا لا نوافقه على التعسفية التي أطلقها بحق الشاعر حيث أن القصيدة الحديثة يختلط فيها الزمن التاريخي المتواصل بالزمن الأسطوري الطقوسي المتحول والزمان بالمكان، وعلى أساس ثقافة الشاعر ومناهضته للعدو اليهودي الذي يتخذ التوراة والتلمود دستوره الوجودي، فإنه في ذلك يكون قد حول الصراع على مستويات كافة فليس الصراع بيننا وبين اليهود بالسلاح بل وبالثقافة أيضاً، وهو يلجأ إلى أن يكون شعره توراة فلسطينية تنظِّم الردود وتكون بمثابة انقلاب على التوراة وهذا ما قد يلقى

(١) محمد لطفي اليوسفي - في بنية الشعر العربي المعاصر - سراس للنشر تونس ١٩٨٥ ص: ٩٦.

صداد عند المثقفين اليهود الذين ولا شك لا تأخذ خرافات التوراة الموهومة بألبابهم.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن طبيعة العصر المختلفة عموماً والمتشابكة تستلزم إلى حد كبير الخروج من أسر المشهد الواحد والاحتمال الواحد ولغة الخطاب المتبعة، من هنا فقد كانت قصائد درويش ملاحم عصرية خالدة.

على أننا يجب أن نلاحظ مسألة هامة وهي أن درويش وبعد الاجتياح الإسرائيلي لبيروت وخروج المقاومة الفلسطينية منها، يمكن أن نحس أن ثمة تراجعاً قد حدث له، فأصبحت الرؤية لديه تميل باتجاه الذات، ويمكن أن يكون السبب مرده إلى طبيعة الفترة التي مرت بها المقاومة الفلسطينية، والمطب الآخر الذي وقعت فيه الثورة.

وهو يعلن ذلك في قصيدته مديح الظل العالي حيث يقول:

كم مرّةْ تتفتح الزهرهْ
وكم مرّةْ ستسافر «الثوره».

فأصبحنا نجد لدى درويش في قصائده الطويلة، التمدد الكمي في البناء، حيث التكرار والاستطراد المتكلف، في بعض الصور إلى الدرجة التي عاد الشاعر يجتر فيها نفسه من جديد. وعلى العموم فإن بداية المرحلة الخامسة كانت وقتها

نقطة الانعطاف كما أسلفنا في مسيرة درويش الشعرية.

فبعد اكتمال الأساطير التي بناها من «الاستعارات الفذة والجمل المفعمة بالحيوية»، أصبح الشاعر في هذه المرحلة وخاصة في أواخـرها يحس بصـلابة الأحجـار، رغم فوران الزلازل تحتها.

والحقيقة أن ديوانه (هي أغنية... هي أغنية) إعلان بأن درويش قد أحرق أساطيره القديمة عندما أراد أن يبني أسطورة جديدة من أشلاء أساطيره القديمة وبهذا يطل طائـر الفينيق متأهباً للولادة»[1].

---

(١) محمد إبراهيم أبو سنة ـ محمود درويش يحاول إحراق أساطيره ـ جريدة الشرق الأوسط/لندن ٧/١٠/١٩٨٦.

## ٦ ـ المرحلة السادسة

وهي مرحلة يمثلها ديوانه (ورد أقل ١٩٨٦) وهي الفترة التي فتر فيها حماس محمود درويش، وتغيرت فيها علاقته بالشعر. ففي السابق وبعد خروجه من الأرض المحتلة لم يسحب منديله ويبكي ولم يقتل أعصابه ليكون إنساناً عادياً يعيش ضمن دائرة «الروتين» بل كان يعتقد أن الشعر بإمكانه أن يغير العالم، والشعر على رأي النقاد فمه مليء بالمستقبل والشعراء على رأي تشيلي مشرعو العالم غير المعترف بهم.

فأصبح شعر محمود درويش ممعناً بالذاتية والبكاء والحزن وعاد درويش شاعراً غنائياً ولم يعد شاعر «الترو بادر»[1] كما كان في السبعينات.

ولكننا نلحظ اهتمامات درويش في هذه المرحلة الحزينة بقصيدة النثر على «اعتبار أن قصيدة النثر واقع يجب

(١) فاروق شوشة ـ «محمود درويش شاعر التروبادر» مجلة الآداب العدد الثاني ١٩٧٤.

التعامل معه بآبتهاج وآفتتان»[1] كما يقول الشاعر في لقاء مع مجلة الوطن العربي / باريس في ١٧/٦/١٩٨٦ . وإيماناً من الشاعر بضرورة «التعايش بين كل أشكال التعبير الأدبي والشعري».

(١) مجلة الوطن العربي باريس ـ مقابلة مع الشاعر ـ ١٩٨٦ .

# خلاصة

من خلال تبيين وتلخيص أهم المراحل الشعرية التي مرّ بها درويش. وهي بالطبع قد تتقارب أو تتداخل وقد تتعدد عند بعـد الدارسين أكثـر، وقد تتقلص عنـد البعض الآخر، ولكن الهدف الذي كان وراء تقسيمها إلى ست مراحل تبيان التمايز والإضـاءة على موارد ومشـارب الثقـافـات، والاشـارة إلى المؤثرات الانتربولوجية التي حكمت شعره ورؤياه الفنية حتى هيأت التجربة الشعريـة لدى درويش وبـالتالي ميـزت هذه التجربة فأصبح الشاعر من خلالها مدرسة مهمـة في مجال الشعر العربي الحديث.

على أننا كنا قد اخترنا امثلة وشواهد شعرية كدلالة على المرحلة التي نظمت فيها القصيدة وقـد كان همنا فـي ذلـك تبيان المزايا الجمالية التي تضمنتها هذه القصائد دون ربط ذلك من قريب أو بعيد بحياة الشاعر، وتلك سنة ربما درج عليها الدارسون والنقاد إذ أنهم يوثقون ما بين حياة الشاعر وشعره، فكان غرضنا من وراء ذلك استخـلاص وملاحقـة الخفقات الشعرية الرائعة. وتفتيق جوانب الصور الشعرية وبالتالي النظر إلى داخـل النص دون الخارج أو الالتفـات إلى الحـوادث

التـاريخية إلا في النـادر، أو بالأحـرى إذا لزم الأمـر. ولعل مـا ساعدنا في هذا المجال المدرسة الشعرية التي أرساها درويش إذ إن معظم قصائده ـ وهي ابنة المـدرسة الـواقعية في الشعـر ـ واقعيتها شفافة غير مباشرة وثقيلة الوطء. تدخل قصائده في مزاد الخطابية والضوضائية. وهو إلى ذلك يتحدث بلسـان الإنسان الفلسطيني ولا يتحدث عن هموم أو مشكلات خاصة إنه لا يقسر نفسه على الدخول إلى متون قصائده، بل نلاحظ أن هناك هموماً عامة. وهو بذلك يحقق شعار «الشاعر إنسان ـ كل إنسان» وهو ابن فلسطين البار والمناضل الأشد. وذلك من خلال الرموز المتنوعة والمبدعة ومن خلال الصور والايحاءات التي كانت من خلالها تبدو فلسطين واضحة في صورة ريتا وصورة ماريًا وصورة خديجة وأحمد وهيٍ في الزمن والجسد والبرتقال والبحر، وربما كان ذلك دليلاً على محبة الشـاعر وارتباطه العميق بها. فهو الذي غادرها مكرهاً يعود إليها من خلال هذه المقاربات والدلالات والجماليات المميزة للون الفلسطيني.

والخيط الذي كان يجمع بين هذه المراحل على كافة تعدداتها، اللغة الدرويشية الساحـرة التي تبتعد عن الـرصانـة والمتانة بمعانيها التقليدية لترتفع إلى درجة الخطاب اليومي والتقاطع مع اللغة العادية، إلا أنها لغة حساسة موقّعة وذات

تأثير في النفوس المؤمنة بعفوية الكلمة وسلاستها وضرورة ملامستها للضمير. إنها أداة الشاعر في رسم الصورة التي أنفق معظم قصائده على أساس استكمال كل تفاصيلها، أو بمعنى آخر إن هذه المراحل المتعددة التي مرّ بها شعر درويش توحي إلى حد بعيد بغنى التجربة واتساع مداها، وذلك أمر لا يتأتى إلا عن طريق الصدق، والتواصل بين الذات المرهفة المدركة والموضوع.

# مفاهيم ودلالات

## مقاربات الجماليات الفلسطينية

### عند محمود درويش

**الأرض ـ التراب ـ البحر ـ حيفا ـ ويافا**
**ـ البرتقال الزيتون الياسمين. . . .**

## /الأرض/

لم يكن مفهوم الأرض عند درويش تراباً ومكاناً ومناخاً وأشجاراً كما لم يكن مفهوماً تاريخياً وجغرافياً فقط، بل كانت في الآن نفسه مفهوماً رمزياً حركياً، ينطوي على كل الدلالات.

وفي مقدور القراء العرب والنقاد ملاحظة مفهوم الأرض الذي يقع على درجة عالية من التطور والفرادة عند محمود درويش بالمقارنة مع ما ورد من مفاهيم للأرض في الشعر العربي قديمه وحديثه، أي أن هذا عنصر تُفرد فيه محمود درويش وتميز بواسطته عمن سبقه من السلف.

فقد تناول الشعر العربي الأرض في إطارات متعددة منها ما هو وصفي جمالي بحت كما لدى ابن الرومي الشاعر الوصّاف والبحتري الشاعر الشاعر ومنها ما هو غزلي عاطفي كما في قصائد ابن زيدون في «قرطبة» و «الزهراء».

ويندرج ضمن هذا السياق بقية الشعراء الأندلسيين.

ومنها ما هو ضمن إطار الحنين والشوق كما في شعر المهجريين الأوائل.

فشعراء (البعث) أمثال محمود سامي البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم نظروا للأرض من خلال إطارين: الأول كوعاء للجمال والمتعة. والثاني كذكرى للسعادة المنقضية والنعيم الزائل.

أما جماعة الديوان الممثلة بـ «العقاد» و «المازني» «فقد تراجع مفهوم الأرض عندهم تراجعاً كبيراً»[١].

وعندما جاءت جماعة أبولو في الثلاثينات، ممثلة بعدة شعراء أبرزهم: «أحمد زكي أبو شادي» فقد كان مفهوم الأرض بالنسبة لديهم، أنها المكان الجامدالمحايد. على الرغم أن الظروف التي كان يمر بها العالم العربي في ذلك الوقت، كانت تستدعي إظهار الشعور الوطني، والتأكيد على الارتباط بالأرض.

أما شعراء المهجر، فإننا نلاحظ بالمقارنة مع جميع الموجات الشعرية المتلاحقة، أن مفهومهم للأرض برز مختلفاً عن السابق، ويحمل طابع الجدة. وذلك بفعل مؤثرات

---

(١) مجنون التراب محمد شاكر النابلسي.

أهمها الغربة المكانية الدائمة بين الوطن وأبنائه، وإلى هذا وعلى سبيل المثال نعزو اسم «الرابطة الأندلسية».

أما شعراء الحداثة الكبار أمثال البياتي فقد كانت الأرض عنده بمثابة جدلية بين الجمود والتحرك والموت والولادة.

والسياب يراها الامتداد بالنسبة له وبالتالي يعتبرها «ماضي الإنسان وتراثه الخالد»[١] وهي فوق ذلك كينونته ومعنى وجوده والعلاقة ما بينه وبينها ضرورية للحياة. والخروج عنها يعني الخيانة والخيانة تعني الخروج من الجلد والحياة.

ولكن الأرض لدى شعراء الأرض المحتلة ودرويش بالتحديد، اختلف مفهومها كلياً عن الشعراء الآخرين. وربما ذلك بسبب الارتباط اليومي بالصراع والنضال، مما جعل الأرض باختصار شديد، الهدف الذي يصبو إليه شعبنا الصامد هناك وعدونا الوجودي على السواء.

فالمحتل يفترض أن فلسطين أرض بلا شعب لشعب بلا أرض. والفلسطينيون يؤكدون أن فلسطين كانت وما زالت أرضاً لشعب عاش عليها وما يزال وسيظل، فالأرض تدخل عمقاً المعادلة في ذهنية شعبنا وذهنية عدونا.

---

(١) المرجع نفسه.

من هنا فقد اتخذت دلالات متعددة ورموزاً متعددة فكان هناك يوم الأرض في ١٥ / آذار من كل عام، وكان هناك النشيد الخالد (قصيدة الأرض) لمحمود درويش.

وفي شهر آذار، قبل ثلاثين عاماً وخمس حروب، ولدت على كومة من حشيش القبور المضيء.

أبي كان في قبضة الإنكليز. وأمي تربي جديلتها
وامتدادي على الشعب. كنت أحبُّ «جراح الحبيب»(١)
وأجمعها في جيوبي، فتذبل عند الظهيرة
مرّ الرصاص على قمري الليلكيّ فلم ينكسرْ
غير أن الزمان يمر على قمري الليلكيّ فيسقط في القلب سهواً..
وفي شهر آذار نمتدُّ في الأرض
في شهر آذار تنتشر الأرض فينا
مواعيد غامضة
واحتفالاً بسيطاً، ونكتشف البحر تحت النوافذ
والقمر الليلكيّ على السرو

---

(١) جراح الحبيب: اسم شقائق النعمان.

في شهر آذار ندخل أول سجن وندخل أول حب،
وتنهمر الذكريات على قرية في السياج
ولدنا هناك ولم نتجاوزْ ظلال السفرجل
كيف تفرّين من سبلي يا ظلال السفرجل
وفي شهر آذار ندخل أول حب
وندخل أول سجن
وتنبلج الذكريات عشاءً من اللغة العربية:
قال لي الجد يوماً: دخلت إلى الحلم وحدي فضعتُ
وضاع بي الحلم. قلت تكاثرْ! ترَ النهر
يمشي إليك،.
وفي شهر آذار تكتشف الأرض أنهارها.

ويمثل شعر درويش ابتداء من مجموعته (العصافير تموت في الجليل) محاولة الخروج الأساسية إلى العلاقة الرحبة كما يشير الناقد اللبناني إلياس الخوري، فتستحيل الأرض إلى فصل خاص يشحن العلاقة الإنسانية بها ويعيد تشكيلها وتصبح العلاقة نفسها هي موضوع الشعر.

## /التراب/

يعتبر الشاعر في يوميات الحزن العادي:

أن المكان ليس مسافة فحسب

«إنها حالة نفسية

ولا الشجر شجر

إنه أضلاع الطفولة

في البدء كان محمود درويش شاعر الوطن

وفي البدء كان محمود درويش شاعر التراب

فما هو الجنون في الشعر».

فالتراب لدى درويش هو الشعر وفلسطين داخل كل سطر من شعره وداخل كل كلمة.

وملاحظة إن كلماته تولد من كل شيء في فلسطين. من التراب، ورائحة البرتقال والياسمين والدم.

وهي ليست مجرد أرض تحمل ذكراه، إنها أرض المستقبل العربي وعلى دمائها تكتب ملامح المستقبل.

---

(١) محمود درويش يوميات الحزن العادي/ دار العودة ١٩٨٤ ص: ٤٠.

## /البحر/

من النادر أن يكون البحر قد اتخذ أبعاداً مهمة خارج الإطار الوصفي الجمالي في الشعر العربي ومن النادر أن يكون ثمة شاعر تناول البحر واستمد منه بواباته كما فعل محمود درويش فكيف تدرج مفهوم البحر لديه؟

ـ في البدء كان تناول الشاعر للبحر سطحياً بسيطاً وللتلوين:

أحبك
والأفق يأخذ شكل سؤال.
أحبك
والبحر أزرق
أحبك
والعشب أخضر
أحبك زنبقْ[1]

وكما في هذا المقطع:

---

(١) الديوان المجلد الثاني.

كان الحديث سدى عن الماضي
وكسّرني الرحيل[1]
وتقاسمتني زرقة البحر البعيد
وخضرة الأرض البعيدة.

وأصبح البحر فيما بعد إشارة مساحية للفصل:
أيها الكرمل المتشعب في كل جسمي
لماذا تحمّلني كل هذي المسافات
والبحر فاصلة بيننا

- وفي صور أخاذة جميلة ورؤيا مختلفة للبحر كما في قوله:
أنا قشّرت موج البحر
زنبقة لغزة.

وفي قوله:
وأشهد أنه مات، الفراشة، بائع الدم،
عاشق الأبواب،
لي زنزانة تمتد من سنةٍ إلى... لغةِ
ومن ليلٍ إلى... خيلِ
ومن جرحٍ إلى... قمحِ

---

(١) المصدر نفسه.

ولي زنزانة جنسيّة كالبحر[1].

- البحر كل شيء أزرق. لذا فقد عاد درويش إلى البحر من خلال لونه لا يستعمله للتلوين، كما فعل في بداياته مع البحر، ولكن ليدخل اللون الأزرق كرمز من رموز العذاب الجسدي والروحي التي يعانيها الشعب العربي الفلسطيني. كما في قصيدة (أحمد الزعتر):

لم تأتِ أغنيتي لترسم أحمد المحروق بالأزرق.
هو أحمد الكوني في هذا الصفيح الضيِّق
المتمزق الحالمْ
يا أيها الولدُ الموزع بين نافذتين
لا تتبادلان رسائلي
قاومْ
إن التشابه للرمال... وأنت للأزرقْ.

- الأزرق = القمح: كما في إحدى قصائده:
خصلة القمح البلاد، وزرقة البحر البلاد.

وهو من نوع التضاد الذي اشتهر فيه درويش فزرقة البحر البلاد وخصلة القمح البلاد
فالقمح = البلاد

(١) المصدر نفسه ص٤٠١.

الأزرق = البلاد
إذن الأزرق = القمح .
وفي مكان آخر:
ما اسم الأرض
بحر أخضر.

## يافا وحيفا

يافا وحيفا، المدينتان الفلسطينيتان الساحليتان، تنفصلان عن بعدهما المكاني، كنقطتين صغيرتين على الخريطة الفلسطينية، ويعطيهما الشاعر في قصائده، دلالات وأبعاداً بالاستناد إلى موقعهما الجغرافي، فتغدوان المدخلين للعبور النهائيّ. ومعنى الظفر بهما أن مفاتيح العودة وأبواب فلسطين قد أصبحت قاب قوسين من اللاجئين. ومعنى ابتعادهما وانغلاق مرامي شواطئهما على البصر الفلسطيني أن الوطن رازح لا محالة تحت نير المحتل الغاصب. واتساع دلالات البحر في شعر درويش والذي تقع يافا وحيفا ضمن سياقه له ما يعزز أسهمه. فالهجرات اليهودية إلى فلسطين تتم بحراً، والذهنية الاستعمارية العسكرية الاستراتيجية تلهث لامتلاكه، فهو نقطة المقتل، وهو المنفذ، وهو الملجأ والملاذ في الوقت نفسه.

ويعبر الشاعر عن ذلك في قصيدته (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق[1]) بصور مختلفة:

---

(١) الديوان المجلد الثاني ص ٣٨٩.

أنا ضد المدينة

في زمان الحرب غطّتني الشظية

في زمان السلم غطّاني العراءْ

عادوا إلى يافا ولم أذهبْ.

وكأن يافا لم تعد مدينة عادية قابعة ضمن الجغرافيا الفلسطينية إنها بحد ذاتها قضية، وكأن درويش في ذلك وعبر هذه الوقفات مع كل ما هو فوق التراب الفلسطيني يريد أن يجعل من فلسطين أكثر من قضية.

يخلع السجان ألواني ويعطيني زماني كي أفكر فيك أو بك...

كان يسألها ويسألها ويسألها:

متى تأتين من ساعات هذا السجن أو رئتي.

متى تأتين من يافا ولا أمضي إلى بلدي[1]

إن رؤيتها هي الفتح المبين لذلك فالسجان يتخذ وضعية الفصل بين الحالم وحلمه، بين درويش ويافا:

سجّانُ! يا سجّانُ

---

(١) المصدر نفسه ص ٣٩٩.

لي وجه أحاول أن أراه

لكنهم عادوا إلى يافا ولم أذهبْ[1].

إنه يرى يافا ضمن رؤيته المتفرعة من البحر:

سماويٌّ هو البحر الذي سرق الشوارعَ من يديها قرب ذاكرتي

سماويّ هو البحر الذي سرق الرسائل من يديها قرب ذاكرتي

فالشوارع المسروقة من أيدي الطفولة والرسائل المسروقة من أيدي المنتظرين والغائبين، يدل على انقطاع التواصل بين مرحلة بدئية هي الطفولة ومراحل تلتها شبت ونمت في البعيد، ومسؤولية هذا الانقطاع يتحملها البحر.

من هنا نقع على سر تركيز درويش على البحر في قصائده. ولعلّ ما يلفت الانتباه أكثر أن البحر شكل في الثقافات والأساطير القديمة علامات مميزة. فمن هذا البحر كان ضياع أوليس. ومن هذا البحر جاءت الشعوب التي استوطنت فلسطين الأولى. ومن هذا البحر تتابعت الهجرات الاستيطانية اليهودية.

---

(١) المصدر نفسه ص ٣٩٧.

ولعلّ عشق درويش لبيروت كان بسبب هذا البحر. الأمر الذي يجعلنا نصف علاقة الشاعر به، لركونه إلى تفتيق جوانبه بأنها علاقة حميمية صميمية تشير حتماً إلى ناحية هامة، يدركها الشعراء وأصحاب الفكر، بالقدر الذي يدركها أيضاً الجيو استراتيجيون والعسكريون.

والحديث عن حيفا يندرج ضمن هذا السياق نفسه وضمن الرؤيا ذاتها لدرويش. ففي قصيدته (أحمد الزعتر) يجعل حيفا المنتهى، المبتغى، الحلم.

وأحمدُ العربي يصعد كي يرى حيفا ويقفز.
أحمد الآن الرهينةْ
تركت شوارعها المدينةْ
وأتت إليه لتقتلهْ[1]

وإذ يعلن الشاعر أن الهجرة طويلة ومفتوحة على احتمالاتها الزمنية الطويلة، تبدو حيفا نقطة الانطلاق، إلى الحلم المسبوق بالخناجر.

كم أمشي إلى حلمي فتسبقني الخناجر

---

(١) المصدر نفسه ص ٤٧٣.

آه من حلمي ومن روما

جـميل أنت في المنفى

قتيل أنت في روما

(وحيفا) من هنا بَدَأْتْ[1]

ولعل الشاعر باستعماله «روما» يعيد الصراع القديم والعداوات الموروثـة، بين الشرق والغـرب، بين «روما» و (حيفا) .

---

(١) المصدر نفسه ص ٤٧٩ .

## الحقيبة

وطني حقيبة، وحقيبتي وطني[1]

لم أغسلْ دمي من خبز أعدائي

ولكن كلّما مرت خطاي على طريق فرت الطرق البعيـدة والقريبهْ

كلما آخـيت عاصمة رمتني بالحقيبهْ[2].

وهنا يشار إلى عظمة اللغة لدى درويش حيث يجعلها ذات حرارة باستعماله مفردات اللغة العادية. لكنه يعطيها شحنات من الشعور تبدو معها مفردات خارجة عن عاديتها، ويبدو القارىء منشداً إلى إبداعية صانعها، الذي ابعدها عن مستوى «الجاهزية» بل جعلها تتكون «وهي في تكونها لا نموذج لها خارج عنصرها المحدد»[1]

---

(١) قصيدة مديح الظل العالي.

(٢) الديوان المجلد الثاني ص ٤٧٨.

(٣) الياس الخوري ـ الذاكرة المفقودة ص ٢٢٠.

ومحمود درويش الذي يصبح الوطن في قصيدته عنـوان السفر الطويل،لا يقصد بالحقيبة أو بالبرتقال أو الأشياء الخروج عن معنى أن الوطن هو الفعل. إنه في مقاربـاتـه هذه يذهب بعيداً في تكوين ورسم ابعاد الحلم الفلسطيني، ويدخل في تعقيداته، ويكون واقعياً «ليس بالمعنى المبسط للكلمة، بل بمعنى اكتشاف العلاقات الخفية»[1].

وعند هذه النقطة فقط تكون لغته الشعرية قد حققت نسيجها الأوحد وتغلغلت في العمق باتجاه استعادة التاريخ والذاكرة والرؤيا.

---

(١) الياس الخوري ـ الذاكرة المفقودة ص ٢٧٢ ـ ٢٧٣.

## /مقاربات أخرى/

هذا وقد تنوعت مفاتيح درويش وبواباته الشعرية فهو تناول مفاهيم أخرى، وكانت عنده ذات أبعاد ودلالات، فها هو (البرتقال) الذي يخرج عن إطاره كثمر من ثمار الشتاء وينبت في الأماكن الساحلية، فهو أصبح يعني فلسطين ويرتبط بالتراب والبحر من ناحية أخرى.

ففي قصيدة درويش الشهيرة (طريق الشام) يقول الشاعر:

من البرتقاليّ يبتدىء البرتقال

ففي هذا السطر الشعري من الناحية البلاغية التقليدية يوجد جناس فالبرتقاليُّ وهو (النار) وحده يوصل إلى البرتقال (فلسطين).

ويبدو البرتقال في صورة أخرى معادلاً الدم:

وغزةُ لا تبيع البرتقال لأنه دمها المعلب.

وفي المقابل لم نعد هنا أمام استعارة من النوع العادي نحن أمام مكان بلا حدود، يستطيع أن يفتح منافذ لا حدود لها

للرؤيا الشعرية وإيقاعاتها المختلفة. فهنا غزة تتحول من زمن ثنائي مجرد إلى كل نضالي.

ويصبح المكان هو النضال في حركيته الخاصة[1].

بالإضافة إلى تطور مفاهيم ودلالات كثيرة لديه، نرجو أن نكون وفقنا في الإشارة إلى بعضها من خلال الحديث عن مقاربات أخرى.

---

(١) الياس الخوري الذاكرة المفقودة ص ٢٥٢.

# محمود درويش
# دراسة في اللغة
# وبنية الصورة

## إضاءة على حركة الحداثة الشعرية

حين انطلقت حركة الحداثة في بداياتها، كان أمامها خط نظر يتجلى بعجز الشكل السلفي الماضوي عن استيعاب قضايا العصر الشائكة والمتشابكة. إذ لم تعد اللغة التقليدية والقواميسية ضمن مقاييس النحاة واللغويين الأوائل تنطوي على الحركية، والانسيابية والتماوجية التي أصبحت القصيدة العربية تفتقر إليها، ولم تعد تحتوي الطاقة التعبيرية في عصر الفضاء والكمبيوتر وأدوات الاتصال السريع، فكان لا بد من إعادة نظر تقتضي أن يكون التطور والتقدم منسجمين على شتى المجالات، فما معنى أن يتقدم اقتصاد أو اجتماع، أو حضارة الأمة؟ بمعزل عن الفكر الذي يندرج الأدب في سياقه، من هنا كان مفهوم الحداثة لدى جيل الريادة الشعرية التي تنكب أعباءها شعراء كان لهم أسماؤهم أيضاً في مضامير القصيدة الكلاسيكية، أمثال بدر شاكر وسواهم.

ومن أول الاعتبارات التي التفتت إليها حركة الحداثة الشعرية، كانت قضية اللغة، التي لم يعد مجالها مقتصراً على سنة متبعة لدى جميع الشعراء، بل أصبحت ميداناً واسعاً، لكل

شاعر إبداعاته وابتكاراته فيه، ولكن لا ينبغي التفكير للحظة بأنها عملية نسفية وتخريبية للثقافة السلفية، بل إعادة قراءة للموروث الشعري. مع الأخذ بالاعتبار النتاج الشعري العالمي وحركة تساوقه، في عصر يوشك فيه العالم أن يصبح قرية واحدة، نظراً للشبكة العلائقية التي باتت تربط أجزاءه وأقطاره.

فإعادة النظر في القصيدة العربية، بأشكالها ومضامينها والوصول بها إلى مستوى العالمية، لا يعد نقيصة أو سبابة اتهام لحركة الحداثة.

نظراً لأن الفترة الطويلة لعصور الانحدار والانحطاط العربية على المستوى الأدبي فقط، لم تستطع حركة «البعث والإحياء» التي حمل لواءها شعراء عرب أمثال محمود سامي البارودي و «شوقي» و«حافظ» أن تخرج القصيدة العربية من قماقمها. فهذه الجماعة، تمثلت في العمق الفترة الذهبية للأدب العربي (الأدب العباسي)، وراحت تحاكي شعراءه وقصائدهم، فأصبحنا ونحن على مشارف القرن العشرين بإزاء نسخ أخرى مكررة من قصائد «أبي تمام» و «المتنبي» و «البحتري» و «ابن الرومي».

وهذا يعني في العمق ابتعاد شعراء «البعث والإحياء» عن مفهوم النهضة الأدبية. مع العلم أن هؤلاء الشعراء كان قد

تسنى لهم التحصيل العلمي العالي، والسفر في تلك الفترة إلى عواصم الغرب، والاطلاع على الحركات والمذاهب الأدبية هناك، ولاسيما المدرسة الرمزية والرومانسية، والواقعية الجديدة، والدادائية إلى آخر ما هنالك من المذاهب، ولكن مع هذا ظلت قصائدهم تستلهم القصائد العباسية، دون أن يكون للعصر الحديث نكهته ودون أن تكون للقصيدة الحديثة (العصر الحديث) إيقاعها المميز وقفزتها النوعية.

وبفعل مؤثرات عديدة حاول منظّرو الحداثة استقصاءها، تمت بالفعل الانطلاقة الشعرية الواسعة على أيدي شعراء عرب عاشوا في العمق قضايا العصر الحديث من استعمار ونضالات وحركات استقلالية واستحقاقات جديدة. وبسبب من التواصل الثقافي والترجمة لأعمال شعراء كبار أمثال ت. س أليوت والشاعرة الإنكليزية إديث سيتويل وشعراء الرومانسية الإنكليزية، والرومانسية الفرنسية كذلك أميركا اللاتينية، كان لا بد للقصيدة العربية أن ترفع الأنماط الجامدة وعصور الانحطاط عنها، فأصبح ثمة مفهوم جديد للموسيقى الشعرية، لا يتجلى فقط بالتقيد بالأوزان الخليلية (البحور الستة عشر). من حيث أن الخليل بن أحمد لم يكتشف الإيقاع الشعري الواسع وانما اكتشف الوزن (الموسيقى الخارجية) للقصيدة العربية ومثالها الأعلى (القصيدة الجاهلية). مع العلم

أن الإيقاع أوسع وأشمل من الوزن الذي اكتشفه الخليل ووضع «نوطته» عبر ما يسمى بعلم العروض.

والتمرد على أوزان الخليل مسألة لم تنفرد بها حركة الحداثة، بل كان ثمة تجربة تمردية قديمة على هذه الأوزان تجلت «في الموشحات الأندلسية»، التي لم تعتمد تفعيلات وبحور الخليل بالقدر الذي ارتكزت فيه على الإيقاع الشعري الواسع والغني.

وفي هذا المجال يذكر أن حركة الحداثة الشعرية، لم تكن بمعزل عن محاولات سبقتها، فكانت ثمة محاولات تجديدية وتقدمية في إطار القصيدةالعربية، كمحاولة «جماعة الديوان» والشعراء المهجريين.

إلا أن هذه المحاولات، بقيت في الغالب الأغلب تستلهم وتتمثل القصائد القديمة والنمط الشعري الخليلي، رغم ظهور القوافي المنوعة، والقصائد المشطورة، والرباعيات لدى هؤلاء الشعراء.

واستطراداً، فإذا كان كما في السابق، قواعد وطرائق للقصيدة العربية التقليدية، ينبغي للشاعر الإلمام والتزود بها، فإن للقصيدة الحديثة مناهجها ومفاهيمها ودرجاتها. حيث لا

يجوز أن نعتبر أن الأقلام التي أسفّت باسم الحداثة الشعرية هي أصوات شعرية تنتمي إليها.

فالشاعر في مفهوم الحداثة، هو صوت النبوءة الذي يستلهم ويستحضر النواميس الإنسانية، إنه ذلك الصوت المتوحد والمتفرد الذي يعيش في المرحلة الحاضرة لينفلت منها إلى المراحل اللاحقة، إنه إنسان ـ كل إنسان ـ ينطوي في فكره وثقافته على معرفة عميقة وواعية لحركة التاريخ، التي يحتضن في سياقها الحاضر ويكشف أبعاد المستقبل عبر حروفه. للدرجة التي يصبح فيها الشاعر جاسوس المستقبل على رأي بعض النقاد الأمريكيين، والنبي من زاوية مختلفة، وعلى درجة عالية من التطور الفلسفي، على رأي الشاعر السوري (بدوي الجبل).

# /إضاءة على اللغة الشعرية وبنية الصورة عند درويش

بعـد استعراض موجز لحركة الحداثة الشعرية العربية في انطلاقتها، أين يقع الشاعر محمود درويش ضمنها؟

وعلى أي أساس يتحدد تألقه الشعري؟

لقد مرّ محمود دوريش كما أسلفنا في فصل سابق بعدة مراحل، سبقت اختمار القصيدة لديه وتكوين الرؤية الشعرية، التي أصبـح درويش بناء عليهـا، الصوت الشعـري العربي المميز.

فيمكننـا في هذا السيـاق النظر إلى عبقـريـة درويش الشعرية من خلالين الأول: اللغة الشعرية الخاصة. والثاني: الصور الشعرية المتنوعة، وهما عنصران إن لم نقل قد تفوق بهما الشاعر، فعلى الأقل قد تميز ضمن شعراء الحداثة العربية وعلى امتداد الوطن العربي. أو باختصار كان تمثيلاً لتجربة شعرية عربية.

١ ـ اللغة الشعرية: لقارىء درويش أن يلاحظ انسيابية وتألق المفردة عنده. بالحيث الذي تجيء فيه مشحونة بالطاقات الانفعالية الحادة والمؤثرة، ومصحوبة بالبروق التعبيرية الهائلة التي تعزز وضعية الصورة في ذهنية المتلقي.

ولعل من أهم الملاحظات على اللغة الشعرية في قصائد درويش:

أ) خصوصيتها: من حيث أن صوت الشاعر يبقى متنامياً وحاضراً على امتداد القصيدة بأكملها، والأكثر من ذلك في جميع قصائد مرحلة التألق الشعري لدى درويش، وإلى الدرجة التي أصبحت فيها مفردات بعينها من مثل /التراب/ /البحر/ المرحلة/ لا/ تصنف ضمن القاموس الدلالي عند محمود درويش، أو بمعنى آخر (كلمات درويشية). مع الملاحظة أن هذه المفردات التي تتكرر في أكثر من قصيدة، ينفخ فيها الشاعر من سحره. فتبدو كل مرة ذات إضافات جديدة وإضاءات أخرى.

وهذه مسألة توحي إلى أي حد تبدو رهافة إحساس الشاعر، وقدرته العالية في انتقاء المفردات التي تمثل النسغ الحيوي للنص الشعري.

وأريد أن أتقمّص الأشجار:
قد كذب المساء عليه، أشهد أنني

غطيته بالصمت قرب البحر
أشهد أنني ودعته بين الندى
والانتحار. (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق)

فقد بدأ الشاعر قصيدته بـ«وأريد» مع ملاحظة أن هذه الواو ليست «واو ربَّ» التي استعملها الشعراء الجاهليون ومن بعدهم عموماً، وليست «حسب ما قبلها» إذ أنه بالطبع لا كلام قبلها. وكذلك استعماله «قد» في و «وقد كذب» فـ «قد» قبل الفعل الماضي حرف تحقيق، والماضي باعتباره حدثاً حدث وانتهى، فهو ليس بحاجة لما يؤكده. وتعتبر «قد» السابقة للفعل الماضي والمستعملة في الشعر قبيحة في مواقعها؛ لأنها من قبيل الحشو الذي لا طائل منه والذي اقتضاه الوزن، أما هنا فتبدو «قد» مخلوقة من ضلع الفعل الماضي بعدها.

ب) انسيابيّتها ودورانيّتها: فالشاعر في قصيدته يمضي مع مفرداته دون ملاحظة «مطبات» أو فواصل تقف بين هذه المفردات عامة. بالرغم من أن بعضها قد يكون نهاية لجملة، وبعضها بداية لجملة ثانية.

ومع هذا فإن التواصل والحميمية وبواسطة التقنية العالية التي يصهر بها الشاعر قصيدته، يجعل المناخ التآلفي بين مفردة وأخرى هو المسيطر على أجواء القصيدة، ولعل السبب في

ذلـك واضح . وهـو أن اللغة الشعـرية الحـديثة والـدرويشية خصوصاً متحررة. فلا داعي لاستعمال الكلمات الناشزة عن نسق بعضها البعض لضرورات القافية أو ما أشبه ذلك، مع ملاحظة أن ذلك قد يسيء إلى عنصـر الإيقاع والمـوسيقى الداخلية في القصيدة .

هو الآن يمضي إليه
قنابل . . . أو بـرتقالهْ
ولا يعرف الحد بين الجريمة حين تصير حقوقاً
وبين العدالهْ
وليس يصدّق شيئاً
وليس يكذّب شيئاً .

(عائد إلى يافا)

ج) اللمح والتكثيف: فالمفردة الدرويشية تنطلق بسرعة وتنفذ في الذهنية سريعاً، فليس الشاعر بحاجـة إلى مزيـد وعديد من الكلمات لكي يحدد برنامجاً اقتصادياً على شاكلة علماء الاقتصاد أو سياسياً على غرار المشتغلين في السياسة . نظراً لأن القصيدة بأكملها تتجمع ضمن رؤيا واحدة، وتتقاطر خلال نشيد فريد، من هنا لا بد لغنى النشيد وخصوبة الرؤيا من الارتكاز على هذين العنصرين (اللمح والتكثيف).

لن تفهموني

ناهضاً من قبركم
والأرض للشهداء -
أنهيت المغامرة الأخيرة وابتدأتُ:
هنا الخروج. هنا الدخول.
هنا الذهاب. هنا الإياب.

فعلى مستوى الإيحاءات والدلالات تبدو الكلمات مشحونة ومؤسسة جيداً بحيث أن كلًا منها يفتح نوافذ أمام المتلقي. فها هنا المكان فلسطين والحالة ضياع الشعب الفلسطيني على أيدي «شعب الله المختار»[1] وهي إحدى العقد اليهودية والأوهام التوارتية والخرافات. وهذا الشعب الفلسطيني يبتدىء فاتحة عصر جديد وأساطير جديدة تتجلى هذه المرة بالشهداء، الذين يحددون الدخول والخروج أو الذهاب والإياب.

د) التناسل: فالقصيدة مخاض، والعملية الإبداعية ولادة، وكل ما يتعلق بها يقع ضمن هذا الإطار، في المستوى الذي نجد فيه الكلمات تتوالد من أرحام بعضها البعض، وهذا مرده أولاً إلى سعة المخزون الثقافي للشاعر وتجربته الفذة، وصفاء المنهل، فليس الشعر في اصطفاف المفردة إلى جانب

(١) من العقد الموهومة لدى اليهود أنهم «شعب الله المختار» وأن كل أرض تدرسها بطون اقدامهم هي «أرض الميعاد».

الأخرى، ولكن في رؤية هذه الكلمات تتآخى في رحاب النشيد الخالد، وتوظيفها بالكم والنوع الذي يجعل العملية الإبداعية نابضة حية وليست محاولة عقيمة على مستويي الحياة والفن.

هـ) الموسيقى والجرس: فالكلمة التي تسحب معها طاقة تعبيرية حاشدة، هي على مستوى عالٍ من التناغم والموسيقى أيضاً، وهي ميزة في شعر درويش عامة، فالشاعر داخل القصيدة يأتي بالمفردات التي تكون على درجات بديعة في الانسجام، حيث بتآلفها تؤلف هذا الجرس الموسيقي. فأحياناً يسجع في القصيدة ولكن ليس بالطريقة التقليدية للسجع، فنحس نحن معه بشخصية الشعر وبشرفية التجربة الشعرية وتألقها:

إلى أين أذهب؟
إن الجداول باقية في عروقي
وإن السنابل تنضج تحت ثيابي
وإن المنازل مهجورة في تجاعيد كفي
وإن السلاسل تلتف حول دمي

بهذا وأكثر منه نلاحظ أن هذه السمات التي طبعت لغته وهي تبدو أكثر بكثير من الخصائص التي ألمحنا إليها، يمكن أن نجدها ضمن القصيدة الواحدة بل ضمن المقطع الواحد،

وتبقى دواوين محمود درويش المعين الثر الذي يروي ظمأ المتعطشين للفن والإبداع.

٢) الصورة الشعرية: ليس من المستغرب أن يكون درويش من أكبر الرسامين لأكبر عدد من الصور في الديوان العربي عامة، فهو قد انفرد وتميز بخصائص وهي من ضمن النقاط الإبداعية التي تضاف إلى سجل الشاعر.

ففي قراءة واعية لشعر درويش فإننا نجد أن هناك عدداً من الأنواع للصورة الشعرية قد يصل بنا عددها إلى ما فوق الثلاثين نوعاً.

من هنا نستنتج أن درويش متفوق بأنواع الصور الشعرية، وليس هذا فحسب بل وبكمياتها.

والواقع أن الصورة الشعرية، هي من أهم مقومات القصيدة، والتي تساهم إلى حد كبير في تمتين هيكليتها، وهي تتفوق كعنصر أساس، على عنصري اللغة، والايقاع، ولعل محك ذلك هو الترجمة، إذ أن اللغة الخاصة تسقط بالانتقال من لغة إلى لغة، كذلك فإن الموسيقى تذوب عندها، وما يبقى فقط، الصور الخلاقة، النابضة بالحركة، والمشبعة بالإيحاءات والرموز. ويكفي أن نلاحظ أن قصائد أبي تمام والمتنبي والبحتري والمعري، وسواهم من الشعراء العرب، لم يكتب

لها الخلود، لولا الطاقات الهائلة من الصور التي وقعت عليها، كذلك بالنسبة لقصائد أو أعمال شعراء وأدباء عالميين، فإنها حازت على الشهرة العالمية وتسنّم العصور والأمكنة، بفضل ما احتوت عليه نتاجاتهم من هذا القدر المهم من الصور.

وفي تحليلنا لأنواع صور درويش الشعرية، فإننا نستطيع إيراد بعضها، على سبيل المثال، ومنها:

١ء ـ الصورة الانتشارية: وهي حشد كم هائل من الصور التي تتصادم ببعضها البعض تلقائياً «لاستقصاء الحدث من كافة جوانبه»[1] عن طريق معادلات موضوعية ومثالها قوله:

كان المخيم جسم أحمد
كانت دمشق جفون أحمد
كان الحجاز ظلال أحمد
صار الحصار مرور أحمد فوق أفئدة
المْلايين الأسيرة
صار الحصار هجوم أحمد
والبحر طلقته الأخيرة

٢ء ـ الصورة المركبة: وهي نوع من الصور يلجأ الشاعر

(١) مجنون التراب ـ محمد شاكر النابلسي ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٧ ص: ٦٢٩.

فيه، إلى الجمع ما بين حسي ومجرد أو حسي ومرئي أو قطبين متناقضين.

ويكمن غرض الشاعر في هذا النوع من الصور، بإعطاء المتلقي الرؤية الواضحة عن طريق إبراز التناقضات.

ومثالها قوله:

من مطر على البحر اكتشفنا الاسم، من طعم الخريف وبرتقال القادمين من الجنوب، كأننا أسلافنا نأتي إلى بيروت كي نأتي إلى بيروت...

من مطر بنينا كوخنا، والريح لا تجري فلا نجري، كأن الريح مسمار.

٣ء ـ الصورة الكلية: وهي نوع من الصور، يرسمها الشاعر في قصيدته دون أن يظهر جزئياتها تاركاً للمتلقي تحليلها وتخيلها بأي شكل رأى، وبأي لون أراد، ومثالها قوله:

لا تسرقوه من السنونو
لا تأخذوه من الندى
كتبت مراثيها العيون
وتركت قلبي للصدى
لا تسرقوه من الأبد
وتبعثروه على الصليب
فهو الخريطة والجسد

وهو اشتعال العندليب[1]

(أحمد الزعتر)

لا تأخذوه من الحمام
لا ترسلوه إلى الوظيفه
لا ترسموا دمه وسام
فهو البنفسج في قذيفه.

٤ء ـ الصورة الجزئية: هي صور يرسمها الشاعر بشكل متلاحق لتؤلف مع بعضها البعض الصورة الكلية. والغرض منها، إثراء الصورة الكلية وتعميقها. ومثالها قوله في وصف بيروت:

تفاحة للبحر، نرجسة الرخام
فراشة فجرية. بيروت. شكل الروح في المرآة.
وصف المرأة الأولى. ورائحة الغمام.
بيروت من تعب ومن ذهب. وأندلس وشام.
فضة. زبد. وصايا. الأرض في ريش الحمام.
وفاة سنبلة. تشرد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت.

(قصيدة بيروت)

٥ء ـ الصورة التجريدية: وهي من النوع الذي يتركها

(١) محمود درويش ـ الديوان ـ المجلد الثاني الطبعة الخامسة ١٩٧٨ ص٤٨٠.

الشاعر تقدح في ذهن المتلقي، دون أن يحدد هو أطرافها، والقصد منها «تجديد النشاط الذهني لدى القارىء (....) بالدرجة الأولى»[1].

٦ء ـ الصورة الوظيفية: وهذه الصورة يرسمها الشاعر لتقوم «بوظيفة الابتداء»[2]، فهي فاتحة التصوير، فاتحة الطاقة ومثالها قوله:

يا خصْرَ كل الريح
يا أسبوع سكر
يا اسم العيون
ويا رخاميَّ الصدى
يا أحمد المولود من حجر وزعتر

(أحمد الزعتر)

٧ء ـ الصورة التشكيلية: وهي الصورة التي يترسم فيها الشاعر ملامح الفن التشكيلي الفني بالألوان والخطوط والأضواء. «والغاية منها أن تقلد الواقع القائم، ولكن لا تنقله»[3] ومثالها قوله:

---

(١) مجنون التراب ـ محمد شاكر النابلسي ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٧ ص: ٦٣٤.
(٢) المرجع نفسه.
(٣) المرجع نفسه ص: ٦٣٥.

كان القمر
كعهده منذ ولدنا ـ باردا
الحزن في جبينه مرقرق
روافداً . . . . روافدا
قرب سياج القرية
خر حزيناً
شاردا . . . .
الغيم في عيونه
يزرع أفقاً غائماً .

٨ء ـ الصورة التقليدية : وهي الصورة الشعرية التي تتوافر فيها أركان التشبيه التقليدية الأربعة : مشبه، مشبه به، وجه شبه، أداة تشبيه . وهي مبثوثة في أجزاء كثيرة من دواوينه .

كأنه وطني
أمامي . . لا أراه
كأنه قرميد حيفا
لا أراه .

٩ء ـ الصورة الظلالية : وهي نوع من الصور انفرد بها درويش، ليؤالف ما بين الضوء والكلمة واللون، أو ليعكس بالكلمة الضوء واللون .

ومثالها قوله :

متى تفرجون عن النهر، حتى أعود إلى الماء أزرق
أخضر
أحمر
أصفر
أو أي لون يحدده النهر.

وقد تكون هذه الأسطر من ضمن الأمثلة على الصورة الملونة. «وهـي الصورة التي لا تعتمد على لون واحد بل تشمل (. . . .) عدة ألوان»[1].

(١) المرجع نفسه ص: ٦٣٩.

# مختارات شعرية

اختيرت هذه النماذج الشعرية وهي تشمل مراحل متفرقة من تطوره الشعري لتكون شاهداً على بقاء التـزام درويش بقضايا الأرض والإنسان الفلسطيني .

* * *

## سقوط القمر

في البال أغنية
يا أخت،
عن بلدي ،
نامي
لأكتبها. . .
رأيت جسمكِ
محمولاً على الزردِ
وكان يرشح ألواناً
فقلت لهم :
جسمي هناك
فسدُّوا ساحة البلدِ

كنا صغيرين
والأشجار عاليةٌ
وكنتِ أجمل من أمّي
ومن بلدي
من أين جاءوا؟
وكرمُ اللوز سيّجه
أهلي وأهلُك
بالأشواكِ والكبدِ! . .
وكان جسمك مسبّياً
وكان فمي
يلهو بقطرة شهد
فوق وحل يدي! . .
في البال أغنية
يا أخت
عن بلدي،
نامي . . لأحفِرَها
وشماً على جسدي .

## ريتا والبندقية

بين ريتا وعيوني . . . بندقيّهْ
والذي يعرف ريتا، ينحني
ويصلي
لإلهٍ في العيون العسليه!
. . وأنا قبّلْتُ ريتا
عندما كانت صغيرهْ
وأنا أذكر كيف التصقت
بي، وغطّت ساعدي أحلى ضفيرهْ
وأنا أذكر ريتا
مثلما يذكر عصفور غديرَهْ
آهِ . . ريتا
بيننا مليون عصفورٍ وصورهْ
ومواعيد كثيرهْ
أطلقت ناراً عليها . . . بندقيهْ.
إسمُ ريتا كان عيداً في فمي
جسمُ ريتا كان عرساً في دمي

وأنا ضعت بريتا . . سنتين
وهي نامت فوق زندي سنتين
وتعاهدنا على أجمل كأس، وآحترقنا
في نبيذ الشفتين
وولدنا مرتين!

## إلى أمي

أحنُّ إلى خبز أمّي
وقهوة أمّي
ولمسة أمّي
وتكبر فيّ الـطفـولـةُ
يوماً على صدر يومِ
وأعشق عمري لأنّي
إذ متُّ،
أخجل من دمع أُمّي!
خذيني إذا عدت يوماً
وشاحاً لهدبِكْ
وغطّي عظامي بعشبٍ
تعمّد من طهر كعبِكْ
وشدي وثاقي..
بخصلة شعر..
بخيط يلوّح في ذيك ثوبِكْ..
عساني أصير إلهاً

إلهاً أصيرْ . .
إذا ما لمست قرارة قلبِكْ!
ضعيني، إذا ما رجعت
وقداً بتَنور نارِكْ . .
وحبل غسيل على سطح دارِكْ
لأني فقدت الوقوفَ
بدون صلاة نهارِكْ
هرمت، فردي نجوم الطفولةِ
حتى أشارِكْ
صغار العصافير
دربَ الرجوع . .
لعشّ انتظارِكْ

# أحمد الزعتر

ليدين من حجر وزعترْ
هذا النشيد. . لأحمد المنسيّ بين فراشتين
مضت الغيوم وشرّدتني
ورمت معاطفها الجبال وخبّأتني
. . نازلاً من نحلة الجرح القديم إلى تفاصيل
البلادِ وكانت السنة انفصال البحر عن مدن
الرماد وكنت وحدي
ثم وحدي . . .
آه يا وحدي؟ وأحمدْ
كان اغتراب البحر بين رصاصتين
مخيماً ينمو، وينجب زعتراً ومقاتلين
وساعداً يشتدّ في النسيان
ذاكرة تجيء من القطارات التي تمضي
وأرصفة بلا مستقبلين وياسمين
ومن الميحط إلى الخليج، من الخليج إلى المحيط
كانوا يعدون الرماح

وأحمد العربي يصعد كي يرى حيفا
ويقفزَ . .
أحمدُ الآن الرهينهْ
تركت شوارعها المدينهْ
وأتتْ إليه لتقتلهْ
ومن الخليج إلى المحيط من المحيط إلى الخليج
كانوا يعدون الجنازة
وانتخاب المقصلهْ
أنا أحمد العربيُّ ـ فليأتِ الحصارْ
جسدي هو الأسوار ـ فليأت الحصار
وأنا حدود النار ـ فليأتِ الحصار
وأنا أحاصركم
أحاصركم
وصدري باب كل الناس ـ فليأتِ الحصار
لم تأت أغنيتي لترسم أحمد الكحليَّ في الخندقْ
الذكريات وراء ظهري ، وهو يوم الشمس والزنبق
يا أيها الولد الموزّع بين نافذتين
لا تتبادلان رسائلي قَاومْ
إن التشابه للرمال . . . وأنت للأزرقْ .

# قصيدة الأرض

في شهر آذار، في سنة الإنتفاضة، قالت لنا الأرض
أسرارها الدموية، في شهر آذار مرت أمام
البنفسج والبندقية خمس بناتٍ. وقفن على باب
مدرسة إبتدائية واشتعلن مع الورد والزعتر
البلديّ. افتتحن نشيد التراب. دخلن العناق
النهائي ـ آذار يأتي إلى الأرض من باطن الأرض
يأتي، ومن رقصة الفتيات، البنفسج مال قليلاً
ليعبر صوت البنات. العصافير مدّت مناقيرها
في اتجاه النشيد وقلبي
أنا الأرض
والأرض أنت
خديجة! لا تغلقي الباب
لا تدخلي في الغياب
سنطردهم من إناء الزهور وحبل الغسيل
سنطردهم من حجارة هذا الطريق الطويل
سنطردهم من هواء الجليل.

أسمّي التراب امتداداً لروحي
أسمي يديّ رصيف الجروحِ
أسمي الحصى أجنحه
أسمي العصافير لوزاً وتين
أسمي ضلوعي شجرْ
وأستلّ من تينة الصدر غصناً
وأقذفه كالحجرْ
وأنسف دبّابة الفاتحين.

# وعاد.. في كفن

(أوراق الزيتون)
١٩٦٤

(١)

يـحـكـون في بـلادنـا
يـحـكـون في شـجـنْ
عـن صـاحـبـي الـذي مـضـى
وعـاد في كـفـنْ

كان اسمه...
لا تذكروا اسمه!
خلّوه في قلوبنا
لا تدعوا الكلمةْ
تضيع في الهواء، كالرماد...
خلوه جـرحـاً راعفـاً ... لا يـعـرف الضّـمـاد
طريقه إليه...
أخاف يا أحبتي.. أخاف يا أيتام..
أخاف أن ننساه بين زحمة الأسماء

أخاف أن يذوب في زوابع الشتاء!
أخاف أن تنام في قلوبنا
جراحنا..
أخاف أن تنام!!

(٢)

العمر.. عمر برعمٍ لا يذكر المطر..
لم يبكِ تحت شرفة القمر
لم يوقف الساعات بالسهر...

وما تداعت عند حائط يداه
ولم تسافر خلف خيط شهوة... عيناه!
ولم يقبّل حلوةً..
لم يعرف الغزل
غير أغاني مطرب ضيّعه الأمل
ولم يقل لحلوة: الله!
إلاّ مرّتين
لم تلتفت إليه... ما أعطته إلاّ طَرْف عين
كان الفتى صغيرا
فغاب عن طريقها
ولم يفكر بالهوى كثيرا...!

(٣)

يحكون في بلادنا عن صاحبي الكثيرا
حرائقُ الرصاصِ في وجناته
وصدره . . . ووجهه . . .
لا تشرحوا الأمورا!
أنا رأيت جرحه
حدّقت في أبعاده كثيرا . .
«قلبي على أطفالنا»
وكل أم تحضن السريرا!
يا أصدقاء الراحل البعيد
لا تسألوا: متى يعود
لا تسألوا كثيرا
بل اسألوا: متى
يستيقظ الرجال!

# تحدٍّ

(عاشق من فلسطين)
١٩٦٦

شُدّوا وثاقي
وامنعوا عني الدفاتر
والسجائرْ
وضعوا الترابَ على فمي
فالشعر دمُّ القلبِ . .
مَلح الخبز . .
ماء العينِ
يكتب بالأظافر
والمحاجر
والخناجرْ
سأقولها
في غرفة التوقيف
في الحمام . .
في الإسطبل . .
تحت السوط . .

تحت القيد . .
في عنف السلاسلْ!
مليون عصفور
على أغصان قلبي
يخلق اللحن المقاتلْ .

# الخروج من ساحل المتوسط

(محاولة رقم ٧)
١٩٧٢

سيـلٌ من الأشجار في صدري
أتيتُ . . أتيتُ
سيروا في شوارع ساعدي تصلوا .
وغزّة لا تصلي حين تشتعل الجراح على مآذنها .
وينتقل الصباح إلى موانئها ، ويكتمل الردى فيها
أتيت . . . أتيت
قلبي صالحٌ للشربِ
سيروا في شوارع ساعدي تصلوا .
وغزة لا تبيع البرتقال لأنه دمها المعلَّبُ .
كنتُ أهرب من أزقتها
وأكتب باسمها موتي على جمّيزةٍ .
فتصير سيـدة وتحمل بي فتى حراً .

(٢)

تَعِبَ الرثاءُ من الضحايا

والضحايا جدَّدتْ أحزانها
أوّاه! من يرثي المراثي؟
لست أدري أي قافيةٍ تحنّطني فأصبح صورة في معرضِ الكتبِ القريب.
ولستُ أدري أي إحصائيّة ستضمُّني . . .
يا أيّها الشعراء . . . لا تتكاثروا!
ليست جراحي دفتراً .
يا أيها الزعماء . . . لا تتكاثروا!
ليست عظامي منبراً .
ودعوا دمي ـ لغة التخاطب بين أسوار المدينة والغزاة .
دمي بريدُ الأنبياء .

# تأملات في لوحة غائبة

(محاولة رقم ٧)
١٩٧٢

كأني على موعد دائم معها
ها هي الأرض تكمل دورتها
ها هو الوقت يثمر تفّاحةً
نلتقي؟
لم أجد غيرها امرأةً ذاهبهْ
لم أجد غيرها خنجراً قادماً.
كأنّ خطاها مفاجأةُ الموتِ
تأتي مفاجئةً
وكأني على موعدٍ دائمٍ معها
تأخّرتِ..
أسرعت..
إن فـراغـكِ ممتلىء قمراً
أحبُّك أم أتنفّسُ؟
أنتظر الشفتين، أم الصاعقهْ؟

لجسمك صـوتٌ يذكّرني بالولادةِ
حين أموتُ
(ومن عادتي أن أموت كثيراً)
تأخرتِ..
أسرعتِ..
كالصاعقه!
... وأكتب عنك بلاداً
ويحتلّها الآخرون
وأرسم فيك جواداً
ويسرقه الآخرون
وأكتبُ
أرسمُ..
كان ذراعاكِ فاتحةَ الحزنِ والزهر
كنتُ أعود إلى الأرضِ
كنت
أصاهر في كفّك الحجرا!
وكان فراغك ممتلئاً قمرا
كأني على موعد دائم معها
ها هي الأرض تكمل دورتها
ها هو الوقت يثمر تُفّاحةً

وللوقت كفٌ تداعبني
مرّةً،
وتقتلني
مرة،
أيّها الوقت كن يدها كي أراك
أيها
الوقت
كن
يدها
كي أراها . .

# نشيد إلى الأخضر

(أعراس)
١٩٧٧

إنّكَ الأخضرُ. لا يشبهـك الزيتـونُ، لا يمشي إليكَ الظلُّ، لا تتّسع الأرض لراياتِ صباحكْ
ووحيد في آنعدام اللونِ
تمتدُّ من اليأس إلى اليأس
ووحيداً وغريباً كالرجاء الآسيويّ
إنك الأخضر من أوّل أمٍ حمّلتْك الإسمَ
حتى أحدث الأسلحةِ
الأخضر أنت الأخضر الطالعُ من معركة الألوانِ، والغاباتُ ريشٌ في جناحِكْ.
وقُتك القمحُ الجماعيُّ، الزفافُ الدمويّ
إنك الأخضر مثل الصرخة الأولى لطفل يدخل العالمَ
من باب الخياناتِ.
ومثل الطلقة الأولى لجنديٍ
رأى قصر الشتاء الملكيّ.

وآنتظرناك على النرجس
أجراساً وقتلى
وخلقناكَ، لكي تخلقنا
ضـوءاً وظلاّ.
فلتواصلْ أيها الأخضرُ
لونَ النار والأرض وعمرَ الشهداء
ولتحاولْ أيها الأخضرُ
أن تأتي من اليأس إلى اليأس
إنك الأخضرُ. والأخضرُ لا يعطي سوى الأخضر
لا يشبهنا الزيتونُ،
لا يمشي إلينا الظلُّ
لا تتسع الأرض لوجهي
في صباحِكْ!...

# أهم المصادر والمراجع


١ ـ ديوان محمود درويش ـ المجلد الأول دار العودة ـ بيروت الطبعة الخامسة ١٩٧٧ .

٢ ـ ديوان محمود درويش ـ المجلد الثاني دار العودة ـ بيروت الطبعة الثانية ١٩٧٨ .

٣ ـ قصيدة مديح الظل العالي شريط مسجل.

٤ ـ قصيدة بيروت شريط مسجل:

٥ ـ محمد لطفي اليوسفي ـ في بنية الشعر المعاصر ـ سراس للنشر تونس ١٩٨٥ .

٦ ـ رجاء النقاش ـ محمود درويش ـ المؤسسة العربية .

٧ ـ مجنون التراب ـ محمد شاكر النابلسي ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٧ .

٨ ـ مسألة الشعر والملحمة الدرويشية ـ أفنان القاسم إسم ـ عالم الكتب ـ ط ١٩٨٧ .

٩ ـ محمد جمال باروت ـ الشعر يكتب اسمه . منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٨١ .

١٠ ـ مجلات ودوريات عربية مختلفة.

# فهرس الموضوعات

لا شكَّ أنَّ القارىء العربيَّ بحاجةٍ ماسَّةٍ إلى الاطِّلاع على تراثه الفكريِّ العظيم المتمثِّل بالأدب والتاريخ والفلسفة والفقه وعلم الكلام وغيرِ ذلك من ميادين الثقافة والمعرفة.

وبما أن تحصيل هذه المعرفة الموسوعية المتكاملة لا يكادُ يُتاحُ إلاّ لأفراد قلائل من ذوي العقول المتميِّزة والبصائر المتوقِّدة، كان لا بدَّ لنا من تقديم هذا التراث بشكلٍ مختصرٍ وجامعٍ في الوقت نفسهِ، بحيث يوافق هذا الإطارُ المقْتَرَحُ أكثريةَ القرّاء العرب، وخاصة طلابَ المراحل الثانوية والجامعية. فكانت هذه السلسلةُ عن أعلام الأدب من نثر وشعر، تولّى كتابتها مجموعةٌ من الاختصاصيين الذين تَحَرّوا فيها السلاسةَ في الأسلوب والعمقَ في التحليل والاختصارَ في المعلومات، بما يحقّق الهدفَ المنشودَ من إصدارها.

كما نشير إلى أننا ـ بالإضافة إلى هذه السلسلة التي بين يديك عن أعلام الأدباء والشعراء ـ أصدرنا، وسنصدر تباعاً إن شاء الله مجموعاتٍ أخرى عن أعلام الفكر العربي والغربي في مختلف الميادين المعرفية، بنفس الأسلوب والمنهج اللذين اتبعناهما في إصدار هذه السلسلة. والله من وراء القصد.